IL GIOVANE D'ANNUNZIO E LA FASCINAZIONE DEL TEATRO

a cura di
Maria Pia Pagani

con prefazione di
Annamaria Andreoli

Edizioni Sinestesie · *Il Parlaggio 8*

La scelta di dedicarsi al teatro non è affatto casuale per Gabriele d'Annunzio. Sin dalla giovinezza, si dimostra attratto da quel mondo e dalle sue contraddizioni, capisce i limiti della tradizione italiana e matura uno sguardo internazionale. Ha la genialità che serve per imporsi come protagonista assoluto di un processo di rinnovamento estetico epocale, ha il coraggio e l'intraprendenza, riesce a trovare le persone e le coordinate giuste. Insomma, scopre un irresistibile centro vitale e se ne appropria con slancio, come osserva Annamaria Andreoli nella prefazione: «Avrebbe potuto, d'Annunzio, non gettarsi anima e corpo nel teatro?»
Questo Ebook ha ricevuto il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani". Contributi di Katia Trifirò, Paolo Quazzolo, Angelo Fàvaro, Maria Pia Pagani, Alessandro Brodini, Claudio Longhi, Paolo Bosisio.

IL GIOVANE D'ANNUNZIO E LA FASCINAZIONE DEL TEATRO

a cura di

Maria Pia Pagani

con prefazione di

Annamaria Andreoli

Edizioni Sinestesie

Il giovane d'Annunzio presso il colonnato del Bernini in San Pietro a Roma. Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani", Archivio Iconografico.

Indice

Ringraziamenti

L'idea di realizzare questo ebook della Collana "Il Parlaggio" nasce dalla mia lunga frequentazione del Vittoriale, che ho avuto l'impagabile fortuna di conoscere come luogo di memoria artistica, letteraria e non solo. Rivolgo al presidente Giordano Bruno Guerri e a tutto il suo staff di Gardone Riviera un sincero ringraziamento per l'ascolto e la costante partecipazione alle mie ricerche sul teatro dannunziano.

Un grazie speciale alla Regia Accademia Filarmonica di Bologna per aver cortesemente autorizzato la pubblicazione del libretto *Il caso d'Annunzio. Prove di una fascinazione*.

Un pensiero affettuoso ai "dannunziani" con cui ho condiviso intuizioni, idee e momenti importanti: Annamaria Andreoli, Paolo Bosisio, Renzo Cremante, Pietro Gibellini, Maurizio Harari, Toni Iermano, Clelia Martignoni, Paolo Puppa, Paolo Quazzolo, Carlo Santoli, Giorgio Zanetti, gli amici dell'Associazione Dannunziana di Pisa. Molti di loro hanno anche partecipato alle "Conversazioni Dannunziane" al Collegio Ghislieri di Pavia, al quale va la mia gioiosa gratitudine.

Maria Pia Pagani

Annamaria Andreoli

D’Annunzio e la via del teatro

Nel secolo scorso non si apprezzò che il d’Annunzio poeta. I lettori eccellenti che mancarono a Svevo o a Pirandello (Gargiulo, Serra, De Robertis, Cecchi, Praz, Noferi, Anceschi…) ne amarono esclusivamente il lirismo solare e la prosa d’arte notturna. Data poi la nostra scarna tradizione narrativa, non sorprende che ai romanzi si sia prestata scarsa attenzione, nonostante l’apprezzamento di H. James, Proust, Joyce o Musil, e nonostante le traduzioni che hanno assicurato al narratore un successo internazionale, da noi senza pari per precocità e fortuna di pubblico. Sorprende, invece, che il drammaturgo sia stato negletto o addirittura liquidato alla stregua del d’Annunzio peggiore. Fa eccezione la *Figlia di Iorio*, perché in versi, perché folklorica, perché, soprattutto, concomitante con il terzo Libro delle *Laudi*: quasi la smisurata estensione di quella stupenda poesia che sono i *Pastori* di *Alcyone*. E la *vulgata* ritiene ancora oggi che non avremmo il teatro dannunziano senza la Duse: spuria e opportunistica, una vera e propria deviazione da un tracciato assai più promettente.

Certo, la Duse è la Duse, attrice di tale calibro da rappresentare per chiunque un lasciapassare quando si abbiano di mira le scene. Ed è indubbio che d’Annunzio ha composto i suoi drammi per l’alleata e amante, la quale gli ha garantito un esordio invidiabile e invidiato, dal momento che l’opera prima del drammaturgo, *La città morta* (1896), migra a Parigi in veste di *Ville morte* grazie a Sarah Bernhardt, che non avrebbe interpre-

tato la tragedia se non fosse stata indotta a credere di sottrarla alla Divina rivale.

D'Annunzio, però, non solo si rivolge al teatro sin dagli inizi degli anni '90, di là da venire Eleonora, ma pone di lì a poco la drammaturgia al centro della sua produzione. Il fatto è innegabile, anche se può non piacere agli estimatori del lirico puro. Eppure, la facilità con la quale lo scrittore già di successo abbandona poesia e narrativa per dedicarsi al teatro dovrebbe mettere sull'avviso; per non dire dei proclami altisonanti, che fanno del Colosseo di Melpomene la meta a cui d'Annunzio tende con fermezza finché la guerra non giungerà a comporre la tragedia delle tragedie, di cui egli si fa protagonista e insieme «animatore», termine equivalente a regista.

Senza risalire molto indietro, al tempo in cui il giovane Gabriele si cimentava nella traduzione di Shakespeare e leggeva con acribia lo *Shakespeare*, appunto, di Hugo (insieme con la prefazione al *Cromwell*), vorrei soffermarmi, come accennavo, ai primi anni '90, cioè al soggiorno napoletano del transfuga da Roma.

Benché il triennio 1891-93 sia stato sondato in lungo e in largo, dall'ambito giornalistico-editoriale a quello delle arti figurative, dai circoli filosofici a quelli dei cultori della musica wagneriana, la vivace vita del teatro partenopeo non è compresa fra le esperienze decisive di chi pure dichiara di trovarsi a una svolta («mirabili cose sono avvenute nel mio spirito», dice Gabriele a Angelo Conti) della propria carriera. Così, passa quasi sotto silenzio il titolo di una poesia dell'*Intermezzo* bideriano: *La donna del mare.* Bisognerebbe invece concludere, dinanzi a un indizio tanto vistoso, che d'Annunzio si comporta come Strindberg ripetendo volutamente un titolo di Ibsen (lo svedese fece lo stesso con una sua *Casa di bambola*).

Può darsi che a Napoli durasse la memoria del soggiorno di Ibsen in quei paraggi. Amalfi e Sorrento, dopo Roma, sono luoghi che vedono nascere numerosi capolavori ibseniani, composti sotto il sole a picco, sebbene l'antica luce mediterranea non valesse a

fugare, ma anzi a accentuare, le brume del profondo Nord. Ibsen, l'ibsenismo e le ibseniane in particolare (*Wir Frauen und Unsere Dichter* è un saggio famoso del 1900), si accasano anche loro a Napoli, tant'è vero che Benedetto Croce frequenta Anne Charlotte Leffler (moglie del duca di Caianello), diventandone intimo dato che si produce, nel 1892, in un'estesa prefazione di *Come si fa il bene*, dramma della gentildonna svedese stampato dall'editore napoletano Pierro (prefazione solo in parte poi ripresa con il titolo di *Letteratura moderna scandinava*). Giusto Pierro ristampa nello stesso anno due manipoli di novelle giovanili di d'Annunzio (*Gli idolatri* e *I violenti*) e pubblica in volume (dopo la *princeps* nella «Nuova Antologia») *Giovanni Episcopo*, con dedica alla Serao. Dedica non trascurabile, con la battuta destinata a divenire proverbiale: «O rinnovarsi o morire».

Possibile che d'Annunzio, attento com'è a ogni novità, non desse nemmeno una scorsa al catalogo di Pierro? Croce a parte, è noto che scritti teorici di rilievo vengono prodotti da Gabriele all'ombra del Vesuvio: previsioni sul futuro del romanzo, per esempio; il suo manifesto simbolista nell'articolo antiparnassiano che segnalava la poesia dell'esordiente Pascoli; i saggi su Zola, Wagner e De Sanctis. Senza contare l'esame del pensiero di Nietzsche (*La bestia elettiva*, nel «Mattino» del 25-26 settembre 1892).

Fermiamoci a Nietzsche. Con la *Nascita della tragedia* (allora si preferiva tradurre, sulla scia dell'imperante Scuola storica, *Geburte* con *Origine della tragedia*) siamo nel cuore della questione teatrale, della morte hegeliana della poesia e della riviviscenza del mito nel mondo moderno; del mondo, cioè, sommerso dal «grigio diluvio democratico». È un punto fermo, dopo le impeccabili indagini di Guy Tosi, la «scoperta» tutta francese di Nietzsche da parte di d'Annunzio. Qualcosa si concede ai circoli filosofici napoletani, ma la «Revue blanche» e l'antologia di Lauterbach e Wagnon (*A travers l'oeuvre de F. Nietzsche*) rappresenterebbero le scorciatoie attraverso le quali Gabriele, che ignora il tedesco, raggiunge Nietzsche per un'operazione culturale, da noi, d'avanguardia, meritando

il primato nella divulgazione del verbo nietzschiano nell'arretrata Italia postunitaria.

Solo che l'Italia era arretrata quanto all'unità e alle infrastrutture, non certo sotto l'aspetto culturale. Anzi, il Bel Paese stava vivendo alla fine del secolo una sorta di Rinascimento, con il culto degli antichi, l'imitazione dei classici, la riscoperta delle nostre Origini gloriose. Così gloriose che l'eccellenza della poesia e della lingua d'Italia diventano un vero e proprio affare di Stato (Dante è il padre della Patria), Carducci in testa. Pascoli, poeta latino e traduttore di Omero, è davvero il Poliziano di questo umanesimo misconosciuto.

E niente affatto arretrata, la Penisola, quando si osserva il teatro, a cominciare dal melodramma, su cui qui non mi dilungo, non essendo necessario avvertire che *Falstaff* di Verdi-Boito interviene nel 1893 a gamba tesa per segnare il punto nello shakespearismo anglosassone. E poi anche Mascagni, Leoncavallo e Puccini conquistano il globo. Formidabile traino, il melodramma, del teatro di prosa, è proprio lì, fra gli eredi agguerriti della Commedia dell'Arte che il dibattito culturale si fa più teso. Sul tappeto sono il Naturalismo e le sue frontiere ormai spalancate verso il Simbolismo.

Qual è il panorama teatrale italiano sotto gli occhi del giovane d'Annunzio? Sulle scene che da noi si diversificano sensibilmente da Nord a Sud, le rappresentazioni reggono il passo dell'Europa più evoluta, ciò che non si può dire dei prodotti letterari. Il 1889 per il debutto di Ibsen nei nostri teatri è una data certo successiva alle rappresentazioni tedesche (la Germania, dalla recente unità, si riempie di teatri: in un ventennio triplicano di numero); non però a quelle francesi, invase da Dumas, Augier e Sardou, e addirittura in anticipo rispetto a ciò che accade nell'Inghilterra vittoriana. Dal 1890 in poi, a dispetto del parere contrario di Arrigo Boito, allora al suo fianco, la Duse interpreta Ibsen, in Italia e in Europa, da autentica fuoriclasse, mentre l'editore milanese Kantorowicz pubblica la traduzione di *Casa di bambola* firmata per lei da Luigi Capuana.

Del resto, proprio Zola, e non poteva essere altrimenti, diviene in Francia il mallevadore di Ibsen e di Strindberg; del primo impone *Spettri*, del secondo *Padre*, scrivendogli una lettera elogiativa che fungerà da prefazione alla stampa del dramma. Ecco due opere, *Spettri* e *Padre*, entrare nel repertorio di Ermete Zacconi fra il 1890 e il 1893. L'attore e capocomico offre mirabili interpretazioni del reverendo Manders (*Spettri*) e del Capitano (*Padre*), come peraltro Talli, Paladini e Pilotto. Ma qui preme sottolineare il dibattito intorno al teatro nordico e il fatto che, in primo luogo, intervenendo nella «Nazione» di Firenze (rubrica *Rassegna drammatica* in prima pagina), Jarro, alias Giulio Piccini, menzionasse Nietzsche nei tre articoli riguardanti Strindberg: 29 agosto, 26 settembre e 2 ottobre 1892. Notiamo di scorcio che la menzione non poteva essere più opportuna, avendo frequentato Strindberg in Danimarca un corso su Nietzsche tenuto da Brand e intrattenendo con il filosofo un carteggio (sembra che Nietzsche abbia pianto leggendo *Padre*).

Mentre d'Annunzio, se non la perde, almeno contende la palma del primato nietzschiano con Jarro, importa notare che prima, durante e dopo gli spettacoli, dall'esito diverso se ci troviamo a Milano o a Roma, a Napoli o a Trieste, si accende un dibattito di punta che non viene eluso (a fianco di d'Annunzio troviamo, ovviamente, Pirandello). Ansioso di guidare l'intelligenza italiana, araldo del nuovo «Rinascimento latino», diviene necessario, quasi obbligatorio, per Gabriele volgersi alla drammaturgia, pena l'esclusione dalle correnti più vive della vita culturale europea.

Il *Costruttore Solness* di Ibsen debutta a Berlino nel 1893 e nello stesso anno è rappresentato in Italia dalla compagnia di Paladini. Quasi contemporaneamente si cominciano a rappresentare *Hedda Gabler*, *Un nemico del popolo*, *L'anitra selvatica.* Occorre badarci: per d'Annunzio, Nietzsche sarà «un distruttore», qualifica impensabile se si prescinde da Solness, come Pirandello definirà se stesso «un costruttore», sempre non prescindendo da Solness.

Non per nulla i protagonisti della vicenda politica italiana del primo dopoguerra, da Mussolini a Gramsci a Gobetti, troveranno

sulla propria strada d'Annunzio e il dannunzianesimo, mostrando estremo interesse per il mondo dello spettacolo. Mussolini chiamerà Edda la figlia primogenita derivando il nome dall'eroina di Ibsen, un fatto che la dice lunga sulla sua formazione culturale, che ha nel populismo di Strindberg un sicuro punto di riferimento, e per ciò stesso d'intesa con certi intellettuali che lo sosterranno (penso a Pirandello).

Avrebbe potuto, d'Annunzio, non gettarsi anima e corpo nel teatro? Non importa se il suo teatro quasi non rientra negli studi accademici che gli sono stati rivolti. Al pari del romanzo, l'accademia ne tiene scarso conto. Nelle monografie che lo riguardano esistono capitoli intitolati all'influenza russa (Tolstoj e Dostoevskij) nella sua opera; nessuno intitolato all'influenza scandinava, ben più rilevante. E basta aprire la *Recherche* di Proust per vedere accomunati, per bocca del Duca di Guermantes (*Sodome et Ghomorre II*), Ibsen e d'Annunzio. Ibsen e d'Annunzio sono accomunati anche nella parabola di Joyce, lettore del *Fuoco* e insieme di *Quando noi morti ci destiamo* (1899), l'ultimo dramma «straziante» del norvegese. Il giovane James lo recensisce nella «Fortnightly Rewiew» (10 maggio 1900), impressionato sia da Ibsen che dalla Duse-Foscarina, visto che sulla scrivania dove comporrà i *Dublinesi* troneggia in cornice una fotografia dell'attrice italiana in cui egli scorge Molly Bloom. Sotto l'effetto del romanzo igneo di d'Annunzio, Eleonora aveva seminato il terrore, tanto era aggressiva sulla scena, negli spettatori di Londra.

Resta in ultimo da vedere quanto *Francesca da Rimini*, nella tempestiva traduzione di A. Symons (1902), abbia influito sul nuovo dantismo anglosassone. Questo per ribadire che quella teatrale non è per d'Annunzio un'avventura dello scrittore versatile ma, sin dalla giovinezza, una scelta avveduta ai confini di ciò che può essere detto e di ciò che deve essere fatto.

Katia Trifirò

Il conio dell'ironia.
Vita d'attore nelle novelle del giovane d'Annunzio

Osservatorio privilegiato per la disamina della produzione successiva, l'attività giornalistica dannunziana, praticata dall'autore sin dagli esordi della sua vita da letterato, offre tra le possibili chiavi di lettura anche quella di caleidoscopico ipotesto per innumerevoli invenzioni e sperimentazioni destinate a confluire nell'ampia costellazione di un'avventura artistica multiforme[1]. Intessuti nella trama del giornalismo italiano tra Otto e Novecento, e in particolare nella storia della nascente "terza pagina"[2], «cronache e cronachette, storie e storielle, grotteschi e rabeschi, favole mondane

[1] M.T. Imbriani, *La «miserabile fatica quotidiana»: Gabriele d'Annunzio giornalista*, in *Parola di scrittore. Altri studi su letteratura e giornalismo*, a cura di C. Serafini, Bulzoni, Roma 2014, p. 117: «[…] dalle cronache mondane discende *Il Piacere*; senza le riflessioni del "Mattino" difficilmente avremmo *Le Vergini delle rocce* o *Il Trionfo della morte*; gli scritti della "Tribuna" e del "Convito" preludono, oltre che al *Fuoco*, anche alla scelta teatrale. E se si pensa al dorato esilio in Francia è ancora il giornale il banco di prova della prosa memorialistica, che a ben guardare nasce assai prima e già in funzione autocelebrativa proprio grazie al supporto delle gazzette […]».

[2] È interessante notare che primo esemplare di terza pagina è considerata quella uscita il 10 dicembre 1901 sul «Giornale d'Italia» nella quale «Bergamini ha riunito i quattro articoli di critica e di cronaca dedicati alla prima rappresentazione della *Francesca da Rimini*» con Eleonora Duse. Vedi P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 103.

e rubriche di moda»[3] che d'Annunzio licenzia dalle colonne delle riviste romane indossando i panni del cronista mondano, divengono tessere riconoscibili di un corpus creativo sconfinato e svelano, limati dall'esercizio giornalistico, il repertorio dei trucchi del narratore.

La «miserabile fatica quotidiana»[4] delle prose confezionate, ad esempio, per «La Tribuna» sin dal dicembre 1884 o per la «Cronaca Bizantina» diretta tra il 1885 e il 1886, che costringe d'Annunzio a «riempire pagine su pagine a scadenza fissa e ravvicinata»[5] e ad aggirarsi tra gli scaffali di una biblioteca personale cui attingere a piene mani, saccheggiando elegantemente le sollecitazioni che gli derivano soprattutto dai prediletti francesi[6], gli trasmette tuttavia sul piano della scrittura «il vantaggio perpetuo di una sorprendente abilità nell'arte del mosaico narrativo»:

> Senza il tirocinio della novella e della cronaca egli non l'avrebbe appresa, né avrebbe affinato il nativo voyeurismo senza la *routine* della «cosa vista», destinata a divenire il «ritmo interiore della sua prosa». E l'acuto rilievo (lo si deve a Pampaloni) vale sia per la prosa di *romanzo* che per quella di *ricerca*, quando a trent'anni dal

---

[3] A. Andreoli, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Mondadori, Milano 1992, p. XLI. Tutte le citazioni delle novelle sono tratte da questa edizione.

[4] Così nell'articolo *Il Ritorno*, apparso nella rubrica "Cronaca bizantina" per «La Tribuna» in data 8 ottobre 1887, a firma del Duca Minimo (ora in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, 1, a cura di A. Andreoli e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1996, p. 931).

[5] A. Andreoli, *Introduzione*, cit., p. XL.

[6] Le corrispondenze sono rintracciate da Andreoli, che evidenzia soprattutto nelle prove giovanili del giornalismo dannunziano la continua sfida al modello ingaggiata dall'autore, cui non è consentito sottrarsi alle scadenze fisse imposte dalla consegna dei "pezzi". In qualche caso, anzi, «il Duca Minimo ammette non tanto, come accade talora, di riportare ciò che narra "un cronista mal noto", ma dichiara esplicitamente l'esercizio di traduzione e per giunta ammiccando con il lettore, al quale confessa candido di essere a corto di notizie». Vedi *Note* a *Novelle e scritti narrativi sparsi*, in G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., p. 990.

> debutto il «Corriere della Sera» mostrerà lo «spettacolo bellissimo» di d'Annunzio «che prende una cosa qualunque e la scrive» seducendo ancora una volta e come nessun altro il suo lettore[7].

I resoconti dell'alta società romana presentati dal giornalista «pieno di vita e di ambizioni»[8] ai lettori e al pubblico femminile di *leggitrici*, forzano gli angusti confini cronachistici per accogliere e rielaborare una vasta collezione di finzioni e affabulazioni, che si mescolano agli aneddoti e ai pettegolezzi salottieri ma anche agli adattamenti e alle riscritture di modelli letterari d'oltralpe, «offrendo articoli in cui l'evento mondano è raccontato in modo originale, mai scontato»[9]. Riscattando il rischio dell'effimero, e della dispersione di energie intellettuali cui il lavoro per i giornali lo sottopone, l'urgenza del mestiere si tramuta dunque per d'Annunzio nella consuetudine con il genere della "short-story" facilmente commerciabile sulle pagine di un periodico, a riprova della duttile capacità di adattamento alle regole del mercato esibita dal giovane autore, che nella novella ad uso e consumo della stampa forgia e mette alla prova codici espressivi molteplici.

L'esito è un *format* narrativo che funziona come fertile apprendistato per le successive prove romanzesche connettendosi, al contempo, alla riflessione avviata negli stessi anni sul teatro, nutrita dall'insofferenza per le pratiche spettacolari coeve e maturata, a questa altezza cronologica, nel segno di una vocazione precoce, di cui si scoprono le tracce nei primi tentativi di cimentarsi con la produzione di brevi testi drammatici. Sebbene d'Annunzio cominci a scrivere per il teatro a partire dalla sua frequentazione con Eleonora Duse, dando inizio ad «una relazione sentimentale che

---

[7] A. Andreoli, *Introduzione*, cit., p. XLVI.

[8] M.P. Pagani, *Dalla cronaca mondana al dramma borghese: il giovane d'Annunzio e la* femme fatale *russa*, «Enthymema», 2016, 14, p. 248.

[9] Ibidem.

è anche, al tempo stesso, una stretta collaborazione artistica»[10], è nel variegato repertorio novellistico giovanile che si riconoscono, infatti, i germi di un contagio fatale per il mondo della scena, che consente di verificare nella lunga durata della *liaison* dannunziana con lo spettacolo un nucleo profondo e, per quanto votato anche agli insuccessi, destinato a trascendere i confini di una infatuazione passeggera.

Riconoscendo la matrice laboratoriale della prima narrativa dannunziana e la vocazione della novella alla scena, Puppa formula un'ipotesi specifica circa la funzione che la scena svolge nel complesso della sua opera: «La prima risposta sulle ragioni di tale presenza sta nell'onnivora disponibilità dello scrittore a provare tutti i generi artistici, dilatando al massimo i territori espressivi, nell'ambiziosa auto-promozione», afferma. «In più, per la fusione totale tra vita pubblica, eroicizzazione mondana (poi coerentemente anche politica) e dimensione estetica, l'incontro con la star del palcoscenico italiano, la Divina Eleonora, presto affiancata in questo lancio dalla successiva, cinica contiguità con la stella mondiale della ribalta, Sarah Bernhardt, ne ha accelerato e intensificato la direzione». E il teatro, infine, «gli serve altresì per la maggiore visibilità dei propri nuclei ideologici, oltre che garanzia di guadagni, anche se spesso dissipati nello spreco catastrofico di produzioni megalomani»[11].

---

[10] R. Alonge, *Donne terrifiche e fragili maschi. La linea teatrale d'Annunzio-Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 3: «La Duse, stanca del repertorio un po' commerciale che pure l'aveva resa famosa, mette la sua arte al servizio di un teatro di poesia, che d'Annunzio persegue. Senza peraltro molta fortuna, ma non per colpa del pubblico e della critica. Quando d'Annunzio riuscirà davvero a comporre il suo capolavoro, *La figlia di Iorio*, nel 1904, non mancherà il riscontro, di pubblico e di critica. Per ironia crudele della sorte, il successo arriva proprio nel momento in cui il sodalizio fra i due personaggi si è incrinato definitivamente (e non sarà infatti la Duse a portare l'opera al trionfo)».

[11] P. Puppa, *La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena*, «Archivio d'Annunzio», Ottobre 2015, 2, p. 24.

È sotto mentite spoglie che sulla «Tribuna» tra l'85 e l'86 appaiono, con i consueti pseudonimi, bozzetti dialogati in forma di atto unico come *L'avventura di Don Giovanni* o *English spoken*, mentre il 1° gennaio 1887 dalle colonne del «Capitan Fracassa» viene lanciato l'annuncio di una commedia, *La salamandra*, che tuttavia resterà sempre nel cassetto, e si infoltisce contemporaneamente la messe degli scritti di natura polemica, rivolti soprattutto all'estenuato decadimento del teatro musicale italiano: «Il melodramma – sentenzia d'Annunzio – è, senza dubbio, una forma esaurita». La delusione che emerge da articoli volti, come questo (*Il melodramma*, «La Tribuna», 15 marzo 1887), a stigmatizzare i vizi del teatro lirico ridotto ad "industria", al solo scopo di «trattenere per quattro o cinque ore il pubblico in un luogo chiuso», segnala da una parte l'avversione nei confronti del genere spettacolare più amato del tempo, di cui Mascagni era l'emblema, dall'altra il fascino esercitato dal genio di Wagner, che per Valentini sono «i motivi ispiratori della tragedia mediterranea, alimentata anche da consistenti apporti provenienti da elementi estranei alla cultura del teatro di quel periodo, quali il romanzo, la pittura, la poesia, la musica»[12], fondamentali alla formulazione dell'estetica teatrale enunciata nel *Fuoco* al culmine degli anni di febbrili sperimentazioni che ne animano l'ispirazione.

Nel romanzo metateatrale, trasfigurando i dati della propria biografia di uomo e d'artista e rielaborando le ragioni poetiche disseminate nei luoghi della produzione narrativa, giornalistica e drammaturgica, il Vate pescarese vagheggia una via utopica per l'emancipazione del teatro dall'«abiezione» in cui è precipitato «nelle mani di fabbricatori destituiti d'ogni intelligenza e d'ogni cultura» (*La Rinascenza della tragedia*, «La Tribuna», 3 agosto 1897), e auspica un «pubblico totale, al di fuori delle élites cosmopolite

---

[12] V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Franco Angeli, Milano 1992, p. 61.

e snob»[13] che sia destinatario di una serie di «miti di fondazione, verso un passato metastorico-leggendario o storico-favolistico per una collettività del futuro, nel solco della *Kultur* nazional popolare»[14]. Lievitando nella inesausta *recherche* di codici linguistici e visivi alternativi alla stereotipia del repertorio tardo-naturalista dominante, all'insegna della consapevolezza della «assoluta necessità di una rinascita del teatro»[15]:

> La battaglia di d'Annunzio, sin dai tempi della sua attività giornalistica, si era rivolta essenzialmente contro l'opera lirica romantica e verista – l'unica merce italiana esportata all'estero – mentre il teatro di prosa (la commedia borghese di Sardou e di Dumas sul cui modello si erano conformati i drammaturghi italiani) era considerato estraneo ai territori dell'arte, oggetto di cronaca e non di esegesi critica[16].

Con l'assunzione provocatoria di modelli del tutto estranei alle convenzioni dei palcoscenici italiani, in un impasto singolare che fonde, tra l'altro, poesia, melodramma classico, wagnerismo, tragedia greca, nella lunga stagione compresa tra il 1895 e il 1915 d'Annunzio esplora le infinite combinazioni di una macchina spettacolare eccezionalmente complessa, fondata sulla magniloquenza del dialogo e l'iperbole visiva[17], che «si pone come anti-

---

[13] P. Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Utet, Torino 2003, p. 63.

[14] Ibidem.

[15] V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea*, cit., p. 62.

[16] Ivi, p. 25.

[17] S. Sinisi, *La scrittura segreta di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 2007, p. 135: «Guidato da un ideale totalizzante di riunificazione delle arti, d'Annunzio tende a forzare i limiti del linguaggio verbale per esaltarne i poteri musicali e le virtù immaginifiche, forgiando uno strumento duttile e prezioso in grado di creare una raffinata trama di risonanze sinestetiche». Sulle fonti "segrete" del drammaturgo cfr. U. Artioli, *Il combattimento invisibile. D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995.

doto alla logora povertà del dramma borghese di facile successo» e, nel crinale impervio della reazione alla scena-salotto, «prepara il terreno necessario alle inquietudini innovative di Pirandello e della stagione italiana del grottesco»[18] fecondando un immaginario destinato ad effondere i suoi effetti ben dentro il teatro novecentesco[19].

Sul ruolo rilevante giocato dagli sperimentalismi dannunziani nel rinnovamento della cultura teatrale alle soglie del nuovo secolo si è soffermata a più riprese la critica, a partire dalla portata eversiva di una lezione che, sebbene accolta con scoperto disagio sui palcoscenici della *pièce bien faite* di successo, innerva di fermenti inediti le strutture drammaturgiche e le forme consuete della tradizione, mentre interviene nella dissoluzione dei tratti mattatoriali e capocomicali del vecchio teatro con intuizioni che anticipano l'avvento dell'istituto registico in Italia.

In questa prospettiva non assume significato secondario il fatto che d'Annunzio, facendosi uomo di teatro in un'epoca di passaggio tra il protagonismo del "grande attore" e l'avvento di una nuova sensibilità che assegna al testo – e quindi all'autore – e all'allestimento la responsabilità dell'esito dello spettacolo, iscriva il proprio lavoro all'interno dei linguaggi della scena, inaugurando il percorso innovatore portato a compimento da Virgilio Talli nella *Figlia di Iorio*: «Primo vero spettacolo di complesso», afferma Livio, «che stabilì molte cose, tra cui – per ciò che riguarda Talli – la nascita della regia e – per quanto spetta a d'Annunzio – il definitivo

---

[18] K. Trifirò, *La seduzione dell'eccesso. Sperimentalismi teatrali di Gabriele d'Annunzio*, «Humanities», 2014, 5, p. 86.

[19] Persino il teatro pasoliniano, osserva Puppa, «analogo per tensione lirica, rivisitazione del mondo tragico greco, frantumazione dell'intreccio, visionarietà dell'impianto scenico, e soprattutto incompatibilità colle convenzioni dialogiche o colle mode coeve, nel caso di Pasolini il teatro ideologizzato e quello sperimentale-gestuale americano». Vedi P. Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, cit., p. 61.

affermarsi dello statuto dell'autore»[20]. Ed è proprio la contiguità con il mondo degli attori ad esaltare l'intelligenza teatrale dannunziana, come rivelano non solo il "patto" amoroso e lavorativo con Eleonora Duse, ma anche la dialettica tra statuto attoriale e problema della messa in scena che, in quegli anni, intercetta il dibattito sull'innovazione del mezzo teatrale diffusa anche tra i critici e coinvolge direttamente il Vate e i maestri della scena, compresi la stessa Duse e Zacconi[21].

La vocazione al teatro, nella fitta rete intertestuale che connette le prove più mature agli interessi culturali annunciati, negli anni giovanili, dall'ansia sperimentale esibita nell'esercizio giornalistico e nelle novelle, segue dunque itinerari plurimi includendo, come abbiamo rilevato, un'attenzione specifica alle questioni aperte nell'ambito della scena italiana *fin de siècle*. È qui che sia la speculazione teorica, che sedimentandosi lentamente lungo l'itinerario creativo dannunziano approda alla verifica del palcoscenico, sia l'acuta ricognizione critica sulla «meravigliosa volgarità del melodramma» (*Il melodramma*, «La Tribuna», 28 giugno 1886) e sulla povertà del dramma borghese, intrecciano alcuni nuclei tematici ricorrenti, a conferma dell'attrazione tutt'altro che effimera per il palcoscenico e le sue dinamiche.

---

[20] G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 137.

[21] Cfr. su questo aspetto, in particolare, il capitolo "*D'Annunzio, Zacconi e la Duse.* La gloria", ivi, pp. 109-118. Livio, analizzando il clamoroso insuccesso della prima al Mercadante di Napoli, il 27 aprile 1899, osserva che fu proprio la fama dello scrittore a mettere in secondo piano la presenza dei due attori, al punto che «tanto la critica quanto il pubblico furono concordi nel ritenere d'Annunzio l'unico responsabile dell'accaduto» (p. 109); è quindi «proprio per la sua negatività, per il fatto di essere stato un insuccesso, che la serata del Mercadante si staglia come un fatto anomalo e, in qualche modo, anticipatore [...] grazie al nome prestigioso di d'Annunzio, per la prima volta *in teatro*, e cioè davanti e con la partecipazione del pubblico, inizia a affermarsi l'epoca dell'autore, mentre s'intravedono i primi bagliori del tramonto di quella del mattatore» (p. 114).

Interlocutore prediletto degli entusiasmi e delle preoccupazioni del drammaturgo, oggetto di estasiata ammirazione o di argute canzonature, come risulta dalle prose siglate sulle colonne della «Tribuna», l'attore, con i suoi corollari, è uno di quei tipi che popolano le fortunate rubriche frequentate assiduamente tra l'84 e l'88. Scorrendo da vicino la narrativa sparsa di questi anni, che d'Annunzio non si preoccupò mai di riordinare in una raccolta successiva alla prima apparizione su quotidiani e periodici, emergono tratti destinati a permanere nell'artista compiuto, come il marchio riconoscibile di una «coltivata raffinatezza»[22] ricca di futuro fino all'oltranza, ma anche modalità narrative inedite. Tra queste sorprende, ad esempio, l'impiego di uno «*humor* sottile [...] quasi introvabile nelle opere del Vate»[23], spia della satira di costume modellata talvolta su antigrafi prestigiosi e sperimentata altrove, che non risparmia neppure l'attore, ritratto attraverso il filtro deformante della caricatura nei suoi vizi e costumi, stili di vite e manie, nella capitale o alla periferia del rutilante mondo delle scene romane.

In provincia è ambientata la novella *Il II atto dell'«Ebrea»*, firmata con lo pseudonimo «Myr»[24] («La Tribuna», 15 maggio 1886), proposta ai lettori – come noto – in occasione della rappresentazione al Teatro Costanzi di Roma dell'*Ebrea* di Halévy e accostata dalla critica alla maupassantiana e verghiana *Contessa d'Amalfi* (1885)[25], raccolta nelle *Novelle della Pescara*. La scenetta imbastita

---

[22] A. Andreoli, *Avvertenza*, in G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., p. LXXVI.

[23] Ibidem.

[24] G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., pp. 548-552.

[25] Osservando nel racconto, ritmato «dai registri lepidi e brillanti da satira di costume, allenati dalla penna dell'articolista delle cronache mondane artistiche», l'improvvisa apparizione di una «importante annotazione scenografica, relativa allo spazio teatrale per l'esibizione della florida e carnosa Violetta Kutufà, soprano greca di ugola non troppo professionale ma esotica e soprattutto ben disposta coi protettori», Puppa nota nella *Contessa d'Amalfi* la «metafora della scena lupanare», ai cui bordi preme la «materialità fisiologica e regressiva» della massa subalterna, oggetto di altre trasfigurazioni narrative sempre nel ciclo delle

per lo svago del lettore appunta la spietata ironia del cronista su un povero impresario aggredito con una «tempesta di fischi e di urli» da «Sua Maestà il pubblico», inferocito dalla fatale stecca del secondo tenore. La scrittura, ricostruendo nei dettagli l'atmosfera carica di oro e di stucchi, «l'agglomerato atroce di figure maschili e femminili» rosseggiante sulla tela e la rigida divisione per classi degli spettatori nei diversi settori dell'edificio, indugia compiaciuta sul «certo gusto» con cui cantano gli artisti e sulla «perfezione» dell'orchestra composta «da tutti i filarmonici dilettanti della città e da una dozzina di musicanti militari», per poi ribaltare completamente la placida quiete del teatro nuovo appena inaugurato nel trambusto selvaggio scatenato in sala dall'attore stonato. Gli istinti elementari che, ora senza più distinzione, accomunano negli «ululati» la rumorosa piccionaia e gli abbonati della platea, sono enfatizzati dalla caratura grottesca riferita al comportamento pavido e all'aspetto dei protagonisti dell'incidente, il secondo tenore Leopoldo («rosso fino alla punta degli orecchi, anzi violaceo come un'aragosta non ancora cotta») e l'impacciato impresario, «un uomo piuttosto grasso, con la fronte calva e stillante di sudore» che tenta invano di prendere le difese del «signor direttore».

Nella "favola mondana" «*Monsignore è nel salotto!*» del Duca Minimo («La Tribuna», 17 giugno 1886)[26], i rappresentanti dell'umanità variegata che ruota attorno al mondo del teatro, colti di sorpresa nelle proprie debolezze, sono un'attrice parigina «che il cronista chiama Cantaride per discretezza», un vecchio marchese e «un piccolo commediante», un ometto «belga di nascita e bastardo

---

novelle pescaresi e anticipatoria delle «immagini sconvolgenti che feriscono il solipsismo estetizzante di Giorgio Aurispa ne *Il trionfo della morte*, in stampa nel 1894. Ad assicurare l'ordine rispetto al caos altrimenti scatenato, ad arginarne la forza distruttiva occorre insomma una ritualità sincreticamente pagano-cristiana, e dunque l'ossimoro delle masse funziona in tal senso quale rito di passaggio. In una parola, urge una scena ordinata». Vedi P. Puppa, *La novella dannunziana e la sua vocazione alla scena*, cit., p. 27.

[26] G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., pp. 566-571.

per vocazione» di nome Babouche, «tal quale come una pantofola turca». Questo curioso *ménage à trois* è tuttavia eccezionalmente affollato da una improbabile sfilza di amanti (tra cui «un critico drammatico molto grasso e molto calvo»), che la graziosa attricetta nasconde all'uno e all'altro dei suoi partner con il vecchio trucco del "Monsignore", sino a quando viene rocambolescamente scoperta. Anche in questo caso, la più trita delle vicende passionali, nella cornice di una novella decisamente boccaccesca, è solo il pretesto per parodiare le manie di grandezza di artisti da strapazzo, attrici di facili costumi abbandonate dal ricco amante o commedianti ingenui, impegnati a ripassare la parte della prossima recita nell'attesa del proprio "turno".

È interessante osservare nel ritratto di Babouche, oggetto di scherno già dal nome affibbiatogli, il ricorso al marchio dell'animalismo – evidente anche nella novella *Il II atto dell'«Ebrea»* – e in particolare al referente immancabile della «scimmia darwiniana»[27], ben lontano dall'intento decorativo di *Terra vergine* e ampiamente utilizzato, invece, nelle novelle del *San Pantaleone*, dove non a caso, nota Andreoli, «i puerili luoghi comuni» della raccolta precedente «lasciano il posto a una più complessa gestione linguistica e sintattica del dettato a cui giova l'intenso esercizio giornalistico»[28]. Nel racconto Babouche, bistrattato da "Cantaride", appare ai lettori come il ritratto di uno sciocco presuntuoso, disprezzato al pari di uno stupido "scimmiotto":

> Naturalmente *Monsignore* da lungo tempo non era più che un semplice e platonico *amico*. Una donna non poteva che andar superba di essersi saputo conservare il favore d'un sì magnifico personaggio. Il quale la proteggeva e la consigliava con una dolce benignità. Non era forse una sciocchezza sacrificarlo a una gelosia senza fondamento?

---

[27] A. Andreoli, *Introduzione*, cit., p. XXXI.

[28] Ivi, p. 30.

> Il marchese eseguiva un inchino grazioso e si ritirava con infinita cautela.
> Quanto a Babouche, non si facevano con lui troppi complimenti. Quello scimmiotto, d'altronde, era fierissimo d'ingannare un'*Altezza*; e qualche volta anche, sul vestibolo del teatro, gettava arditamente un'allusione che muoveva l'ilarità nei compagni.
> Se Cantaride aspettava una visita d'importanza, diceva a Babouche, semplicemente:
> «Vattene. Non è bene che *Monsignore* ti trovi qui».
> E l'ometto via, senza fiatare.

Il saltimbanco beffato, che si pavoneggia della propria destrezza convinto a sua volta di prendersi gioco di un fantomatico nobile amante, è costruito dal narratore in chiave di un'ironia antifrastica, che genera un inevitabile effetto comico sulla pelle dell'ossequioso attore, dotato, a quanto pare, di «qualità veramente eccezionali» nella conversazione, mutuate senza dubbio dal mestiere: «Molto carino, questo commediante. Era quindi assai facile capire come una donna dovesse subito innamorarsi d'un ometto che faceva così bene le smorfie e le capriole».

Un «giovane comediante» è ancora il protagonista della tresca mirabilmente tratteggiata dal Duca Minimo in *Commemorazione funebre* ("Cronaca bizantina", «La Tribuna», 9 novembre 1887)[29], Andrea Calcariola, «che ha conquistato una certa gloria sulle tavole del palcoscenico» e, dopo un giro trionfale nelle Americhe, «si trova in Roma "per far compagnia a sé", però che da qualche tempo una infrenabile ambizione abbia invaso gli animi dei comedianti». La battuta maliziosa lanciata alla categoria degli attori sottintende il riferimento al nuovo modello di gestione, «sempre più imprenditoriale e sempre meno artigianal-familiare»[30], che dagli anni Settanta dell'Ottocento caratterizza l'ascesa sociale e il progressivo

---

[29] G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., pp. 680-684.

[30] C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 105.

imborghesimento di un'intera classe, un cambiamento epocale di cui gli stessi attori, gli impresari e i critici sono consapevoli:

> In queste mutate condizioni, anche la professione di attore esercitata in larga maggioranza dai capocomici finisce per scolorire; la tentazione di abbandonarla, per il capocomico ambizioso assediato dagli oneri crescenti che la gestione della compagnia comporta, dev'essere stata sempre più forte. Il punto di approdo di questa trasformazione si avrà con il capocomicato di Virgilio Talli, ottimo attore che abbandona l'antica professione per dedicarsi unicamente alla direzione artistica. È indubbio cioè che, con il passare dei decenni, per i capocomici di compagnie primarie il piatto della bilancia abbia finito per pendere sempre più dalla parte dell'impresa e sempre meno da quella del mestiere, mentre nelle compagnie secondarie si assisteva a una serie di tentativi di emulazione compiuti anche dall'ultimo gradino della gerarchia artistica: qualsiasi generico, investiti tutti i risparmi, nel 1900 poteva mettersi a capo di un organico raccogliticcio e battere con fortuna le piccole piazze della penisola, scrive Boutet[31].

La novella dannunziana, non priva di echi interni ed esterni al corpus delle prose, percorre strade e quartieri di una Roma ridente nell'ozio festivo di un soleggiato novembre, in stridente contrasto con il lutto alluso nel titolo e rapidamente consumato: Giulia Tussi, la bella dama pallida con «un debole per i comedianti», finirà infatti per concedersi all'antico amante non appena ricacciate indietro le lacrime per il suo defunto «piccolo attore» che giace sul letto funerario. Il dramma della gelosia, innescata dal triangolo borghese ridotto nuovamente a mero pretesto per la confezione canzonatoria della vicenda, si tramuta subito in farsa, con le sue buffe figurine che, sbarazzandosi senza troppi rimorsi del copione della contrizione, non resistono alla tentazione degli impulsi amorosi. Insieme al carattere del commediante, il prototipo dell'attri-

[31] Ivi, pp. 105-106.

ce, particolarmente diffuso nei romanzi teatrali ottocenteschi in quanto emblematico «di un'epoca, di un'atmosfera culturale in cui l'immaginario teatrale dilaga nella letteratura di alto consumo»[32], anche nel suo rovescio satirico, compare nella novellistica dannunziana in ossequio alle mode del tempo ma anticipando, tuttavia, la consapevolezza della necessità di un progressivo affrancamento dagli stereotipi dei ruoli, avvertita da più parti.

Lo notiamo anche con *La vendetta dell'elefante*, uscita a firma di «Myr» nella rubrica "Storie e storielle" («La Tribuna», 20 settembre 1886)[33], che pur entro i limiti imposti dalla misura del racconto affronta alcune questioni care al giovane autore innamorato del teatro, svelandone l'intuito critico sui fatti concreti della scena. Evocata narrativamente come ricordo di una «bizzarra avventura circense di cui un pachidermo fu l'eroe», la storia sovviene alla mente del giornalista durante una esibizione al Circo Reale, che gli rammenta un episodio avvenuto in un teatro di New York in occasione «di una specie di gran dramma spettacoloso intitolato il *Rajah*». Come suggerisce il titolo dal sapore esotico in cartellone, il dramma, «stupido e vacuo, come sono quasi tutti i drammi», serve di pretesto «a una quantità di quadri magnifici e a uno sfoggio non mai veduto di apparati scenici» ma, soprattutto, possiede «le due sole cose capaci d'attrarre la moltitudine: l'elefante, indispensabile ad ogni opera drammatica che si rispetti, e la bella fanciulla, la *professional beauty*». Celata a stento dall'espediente ironico, la sprezzatura ostentata dal giovane cronista si estende ai critici che si sperticano con il consueto corredo di formule convenzionali nel lodare la *professional beauty*, aggiungendo «agli elogi della bellezza gli elogi della virtù: per loro Miss Fancy era perfettissimamente educata, era una musicista di prim'ordine, ed era austera e inespugnabile come una quacquera».

---

[32] S. Pietrini, *Fuori scena. Il teatro dietro le quinte nell'Ottocento*, Bulzoni, Roma 2004, p. 12.

[33] G. d'Annunzio, *Tutte le novelle*, cit., pp. 614-618.

L'abbassamento comico della materia narrata non risparmia il pubblico, la "moltitudine" affamata di *great attractions*, culminando nell'astuto stratagemma ideato dal direttore per non privarsi della bella attrice spaventata dalla "vendetta dell'elefante" alle sue monellerie: «Ed ogni sera, all'atto del corteo trionfale, un *clown* prendeva il posto di Miss Fancy nel palanchino e riproduceva con una certa abilità la strana caduta della virtuosissima attrice, lasciando vedere al pubblico le ingannevoli rotondità d'una maglia imbottita di bambagia». La simpatia dell'autore è interamente rivolta al «grave pachidermo», «mansueto come una pecora», in grado di fare tutto da sé «come una vecchia comparsa», mentre la bella protagonista esce di scena nella novella in maniera assai poco trionfale, «con la testa dentro il palanchino, come dentro a un paniere, mostrando agli spettatori estatici due gambe vestite di calze rosse, che si agitavano nell'aria, ed anche qualche altra segreta leggiadria».

Se alla «fierezza collettiva della casta»[34], dominata da mattatori e prime attrici, si va sostituendo «l'individualismo del *self-made-actor*», non stupisce che nell'invenzione narrativa, per iniziativa dello scaltro direttore a caccia di successi, le malie della *professional beauty* possano essere sostituite dagli scherzi un clown, che ricalca l'involontario ruzzolone della protagonista, facendone oggetto di derisione. Ne deriva che il tipo d'attore raccontato dalla penna dannunziana in questi scritti è a tutti gli effetti il mestierante di un teatro di tradizione sottoposto, nel passaggio tra i due secoli, alle tante sollecitazioni volte a riconfigurarne i meccanismi e gli esiti, aprendo definitivamente la via all'industrializzazione dello spettacolo, gravida di conseguenze anche sulla compagine degli artisti.

I nuovi elementi scritturati nelle compagnie sono infatti dilettanti «magari poco esperti, ma più versatili e ripuliti dai vecchi manierismi recitativi»; attori e attrici da plasmare, a differenza degli «smaliziati comici figli di comici», ma anche «interpreti meno indissolubilmente legati alle tavole del palcoscenico e quindi pronti

---

[34] C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, cit., p. 116.

a cogliere le nuove occasioni che offriva soprattutto il più temibile concorrente dello spettacolo di prosa, il cinema»[35]. Al processo innovatore, come sappiamo, contribuirà in maniera determinante lo stesso d'Annunzio, il quale «aspira a un teatro che rompa con la drammaturgia borghese del quotidiano, teorizza – sia pure confusamente – un teatro di poesia che recuperi la dimensione sacrale dell'evento spettacolare»[36] e, soprattutto, «avverte lucidamente che è fondamentale la mediazione di una nuova leva d'attori, liberi dai vizi di teatranti di mestiere»[37]. Adeguandosi alle esigenze della "miserabile fatica quotidiana" lamentata dal giornalista, il conio dell'ironia dona così alla pagina gustosi bozzetti di costume filtrati da modelli letterari di sicuro successo, ma, ad un livello più profondo, consente di leggere in filigrana la graduale metamorfosi che si avvia a trasformare completamente il sistema teatrale in tutte le sue componenti, a conferma di un interesse manifestato dal giovane d'Annunzio e realizzato compiutamente negli anni successivi, in chiave di «compromesso con le forze riformatrici del teatro»[38] a partire, non a caso, dall'attore.

Concludiamo, su questo aspetto, con il caso esemplare che precede l'incontro decisivo con Talli e il successo della *Figlia di Iorio*, quello della *Francesca da Rimini* che, dopo due mesi di prove alla Pergola di Firenze («un tempo inusitato per l'epoca»)[39], debutta

---

[35] Ibidem.

[36] R. Alonge – F. Malara, *Velleità protoregistiche*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 3 "Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento", a cura di G. Davico Bonino e R. Alonge, Einaudi, Torino 2001, p. 578.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem.

[39] F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, Le Lettere, Firenze 2011, pp. 104-105: «D'Annunzio tenne saldamente in mano le redini del lavoro. Era instancabile e si occupava di tutto»; «Inutilmente Eleonora Duse tentò di sottrarsi. [...] L'attrice ripeteva più volte la stessa battuta, cercava intonazioni nuove e adeguate, aspettava per ore, pazientemente, il suo turno prima di salire sul palco. Uno sforzo di ipercorrettismo che le era evidentemente necessario. Lo applicò finché poté, fino a quando l'incanto si ruppe e la sua anima, come aveva previsto e scritto a

al Teatro Costanzi di Roma, il 9 dicembre 1901, quando già si è incrinata la relazione umana e professionale tra il poeta e la Duse, che per quello spettacolo «trovò conveniente avvalersi della collaborazione di Rasi»[40], «non abituato a vederla esercitare tanta "modestia" e tale disciplinata "docilità"»[41], sotto la supervisione diretta di d'Annunzio. Nella *pièce* la grande attrice, sottoposta per giunta a lunghe e faticose prove preparatorie, è di fatto spossessata del proprio ruolo di capocomica della compagnia, restando ai margini nel processo decisionale di allestimento della tragedia, che costituisce per d'Annunzio il massimo sforzo di creare non solo un nuovo tipo di drammaturgia ma anche di messinscena, lungamente vagheggiata, al punto da arrivare polemicamente ad augurarsi, in una intervista del 1899, «di poter raccogliere una compagnia di *dilettanti*»: «In fondo è la strada dei grandi padri della regia europea, dai Meininger ad Antoine a Stanislavskij. E in effetti l'importanza della *Francesca da Rimini* è proprio qui, nel fatto che d'Annunzio ci offre con essa il primo esempio – per quanto incerto e velleitario – di un teatro protoregistico in Italia»[42]. Siamo dunque alle so-

---

d'Annunzio, si ribellò. Non rispose più ai comandi che provenivano dall'esterno. Intorno alla metà di novembre l'attrice divenne nervosa e irascibile. Si assentò. Smise di partecipare alle prove. Senza più l'ausilio della capocomica anche l'attrice, lentamente nel tempo, si era spenta e smarrita. Aveva creduto di potersi alimentare sostentandosi con una nobile drammaturgia, aveva pensato di potersi emendare dai vizi congeniti dei "figli d'arte" assoggettandosi alla guida di un direttore, aveva cambiato e rinnovato, in modo profondo e mirabile il suo stile, ma non provava entusiasmo, non aderiva più». Sull'argomento, cfr. il *Diario* di Teresa Sormanni Rasi.

[40] L. Mancini, «*Un ritrovo di poeti alla ricerca del nuovo*». *Luigi Rasi, Gabriellino d'Annunzio e la Regia Scuola di recitazione di Firenze*, «Archivio d'Annunzio», Ottobre 2017, 4, pp. 11-24. Sull'argomento cfr. *Le prove e l'andata in scena della Francesca da Rimini*, in «Ariel», 1991, 1, pp. 177-198, che contiene il *Diario* di Teresa Sormanni Rasi, pubblicato a cura di Alfredo Barbina nel numero dedicato a *Luigi Rasi e la scuola di recitazione di Firenze*.

[41] F. Simoncini, *Eleonora Duse capocomica*, cit., p. 104.

[42] R. Alonge – F. Malara, *Velleità protoregistiche*, cit., p. 578. Vale la pena a tal proposito rileggere quanto scrive d'Annunzio in una lettera a Francesco Paolo

glie di un cambiamento epocale; nel bilancio del teatro del Novecento, come sappiamo, l'affermazione dell'istituto registico avverrà tardivamente rispetto al resto d'Europa, condizionando le pratiche creative e produttive che lo regolano in una tensione mutevole di equilibri tra le componenti dello spettacolo: ma questa, nel passaggio tra i due secoli, è una storia ancora tutta da scrivere, che pure nella parabola teatrale dannunziana ha i suoi prodromi.

Michetti, al termine della composizione della *Figlia di Iorio*, il 31 agosto 1903, ispirandosi al principio dell'assoluto rifiuto di «ogni falsità teatrale»: «Tutto è nuovo in questa tragedia e tutto è semplice; tutto è violento e tutto è pacato nel tempo medesimo. L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari. [...] L'azione è quasi fuor del tempo, retrocessa in una lontananza leggendaria [...]. Per rappresentare una tale tragedia sono necessari attori vergini, pieni di vita raccolta, di gesti sobri ed eloquenti, con una voce retta dalle leggi del canto interiore. Perché qui tutto è canto e mimica» (Lettera citata in S. De Min, *Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena*, «Archivio d'Annunzio», Ottobre 2017, 4, pp. 120-121).

Paolo Quazzolo

Il giovane d'Annunzio e gli ambienti teatrali della Roma di fine Ottocento. Cronache, recensioni, polemiche negli scritti giornalistici tra il 1882 e il 1888

Nel novembre del 1881, dopo aver conseguito la licenza presso il Reale Collegio Cicognini di Prato, il diciottenne Gabriele d'Annunzio giunge a Roma per iscriversi alla Facoltà di Lettere, con l'intendimento di laurearsi in romanistica: il progetto non sarà mai realizzato ma l'arrivo nella capitale schiuderà al futuro letterato un mondo ricco di occasioni e possibilità sinora inesplorate. Ed effettivamente l'approdo romano ha «tutti i contrassegni della fagocitante presa di possesso di una realtà *altra* da parte di un provinciale ambiziosamente proteso a conquistarsi il suo ruolo egemonico nella fermentante società capitolina degli anni '80»[1]. Divenuta da pochi anni capitale del Regno, Roma sta conoscendo un periodo di grandi trasformazioni e si prepara a divenire uno dei punti di riferimento culturale del Paese. Ciò non sfugge a un uomo particolarmente attento a captare le nuove tendenze qual era d'Annunzio: egli capisce immediatamente che la futura moderna metropoli è alla ricerca di un "poeta" capace di celebrarne le meraviglie, di descriverne la società, di dipingerne fasti e miserie.

Non a caso, dopo pochi mesi, d'Annunzio ha già iniziato a collaborare ad alcuni giornali della capitale: esordisce il 16 gennaio 1882 sul quotidiano "Fanfulla" e, neppure due mesi dopo, il 1° marzo, lo ritroviamo fra i collaboratori di "Cronaca bizantina", il

---

[1] S. Costa, *Per una "strategia ossidionale": d'Annunzio cronista mondano*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», XXXVI, 1983, p. 49.

quindicinale fondato da Angelo Sommaruga che poteva contare su firme prestigiose quali Giosuè Carducci, Matilde Serao o Giuseppe Giacosa. Ma sarà soprattutto dalle colonne del quotidiano "La Tribuna", tra il 1884 e il 1888, che d'Annunzio, collaboratore stipendiato, eserciterà la professione giornalistica. Il futuro dominatore della scena letteraria italiana ha compreso che proprio attraverso la pratica del giornalismo può crearsi uno spazio importante dal quale controllare della vita mondana di Roma, ergersi ad arbitro delle mode e indirizzare i gusti culturali della buona società capitolina. Da raffinato operatore culturale comprende che un prodotto di immediato e vasto consumo qual è l'articolo giornalistico, gli consente di crearsi un mercato, ottenere visibilità, acquisire autorevolezza nei confronti di una vasta platea.

Gli anni tra il 1882 e il 1888, che vedono d'Annunzio impegnato in una quotidiana quanto forsennata produzione giornalistica (la "miserabile fatica quotidiana" dirà lo scrittore), divengono una sorta di laboratorio sperimentale che prelude alla grande stagione letteraria. Sebbene queste numerose pagine siano state accantonate dal loro stesso autore al momento di preparare l'Edizione Nazionale delle opere, tuttavia hanno costituito una insostituibile palestra ove d'Annunzio ha sperimentato la scrittura, ha costruito la sua immagine d'artista, ha sviscerato innumerevoli tematiche, preparandosi a divenire il poeta e il romanziere che tutti conosciamo. E non è un caso che il suo primo romanzo, *Il piacere* (1889), attinga a piene mani agli articoli e alle esperienze culturali e mondane maturate negli anni immediatamente precedenti.

Calatosi abilmente nell'ambiente romano, d'Annunzio osserva con acutezza la città spostando il suo sguardo curioso e critico dalle popolose piazze ai raffinati palazzi aristocratici, dalle gallerie d'arte ai ristoranti, dai musei alle esposizioni, dalle sale da concerto ai teatri. Il tutto senza mai tralasciare la descrizione, spesso impietosa e sarcastica, della variopinta società romana che affolla i numerosi ambienti di svago.

Il primo volto con cui d'Annunzio giornalista si presenta ai suoi lettori è sicuramente quello del critico d'arte: un numero davvero elevato di articoli è infatti riservato a tematiche inerenti le esposizioni, i musei, l'architettura e il nascente nuovo volto urbanistico della neo capitale. Particolarmente polemico sarà infatti il poeta contro le speculazioni edilizie che in quegli anni stavano trasformando radicalmente Roma, contrapponendo l'armonica bellezza delle vestigia passate alle (per lui) discutibili creazioni degli architetti contemporanei.

Agli innumerevoli articoli di gusto spiccatamente mondano, fanno eco parecchi pezzi sulla letteratura e, in numero ampiamente minore, le cronache musicali, quelle drammatiche e in generale le riflessioni sulle arti dello spettacolo. Effettivamente l'interesse rivolto da d'Annunzio, lungo questi anni di formazione, alla musica e soprattutto al teatro, appare sorprendentemente esiguo, soprattutto alla luce dell'interesse che l'artista riserverà, negli anni futuri, a entrambe queste forme artistiche. Ma, nonostante l'esiguità della produzione giornalistica sul tema, anche in questo caso il percorso seguito dal letterato è il medesimo: prima l'attenta osservazione e la sperimentazione attraverso le pagine dei quotidiani, poi l'impegno in prima persona con la stesura dei saggi teorici sulla musica e la creazione delle opere drammatiche.

A questa altezza temporale, ciò che più attira l'attenzione dello scrittore non è tanto la discussione teorica, l'innovazione artistica o l'aspetto estetico dell'arte teatrale, quanto piuttosto il fatto che lo spettacolo diviene «uno degli argomenti smerciabili dalle colonne del giornale. Ecco che allora, nelle sue rubriche, diverse sono le cronache di rappresentazioni operistiche, concerti, persino di alcuni spettacoli leggeri, di cui rileva la volgarità e la buffoneria»[2]. Non a caso, alla costante ricerca di argomenti per le sue cronache, d'Annunzio «va a caccia dei luoghi di socializzazione e di vendita e tra

---

[2] G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione (1880-1900)*, Liguori Editore, Napoli 1981, p. 142.

questi anche di teatri»[3]. Analogamente agli scritti sull'arte e sulla letteratura, anche in quelli relativi al teatro il gusto dell'autore andrà affinandosi con gli anni: dai primi articoli ove sembra prevalere la dimensione frivola e la descrizione dell'evento mondano, si passa, negli ultimi anni del periodo qui analizzato, ad alcuni interventi maggiormente consapevoli, ove l'autore si apre a considerazioni estetiche e a valutazioni più puntuali.

Durante gli anni romani d'Annunzio frequenta con regolarità sia le sale da concerto sia i teatri di prosa e musicali: numerose sono infatti le sale teatrali in attività, così come è particolarmente viva la tradizione dei pomeriggi musicali e dei ritrovi culturali presso i palazzi aristocratici. Tra le sale teatrali spesso frequentate da d'Annunzio bisogna ricordare sicuramente il Teatro Apollo sul cui palcoscenico, nel 1883, si terrà la prima italiana della *Tetralogia* di Wagner; l'Argentina che, dopo la demolizione dell'Apollo avvenuta nel 1889 a seguito dei lavori di risistemazione degli argini del Tevere, ne accoglierà in qualche modo l'eredità; il Costanzi (l'attuale Teatro dell'Opera), inaugurato nel 1880, che diverrà in pochi anni il centro della vita operistica romana, presentando gli spettacoli di maggiore richiamo; il Teatro Drammatico Nazionale, inaugurato nel 1886, destinato prevalentemente alla prosa ma anche alla danza e all'operetta; l'Alhambra, attivo sino al 1884, riservato alla danza e all'opera; il Quirino, sul palcoscenico del quale trovavano spazio la prosa, la danza e l'operetta. Questi e altri teatri sono il centro della vita artistica e soprattutto mondana nella Roma degli anni Ottanta e, fatalmente, attirano le attenzioni del giovane giornalista d'Annunzio, sempre attento a riferire sugli eventi eleganti.

Uno dei suoi primi articoli dedicati al mondo del teatro appare nella rubrica *Giornate romane* su "La Tribuna" del 15 gennaio 1885: si tratta di un pezzo articolato in più sezioni, dovendo il cronista relazionare su tutti i numerosi accadimenti mondani avvenuti

---

[3] Ibidem.

il giorno precedente. Intitolato *Alla vigilia del Carnevale*, l'articolo riserva, nella prima parte, una graffiante descrizione del pubblico che affollava il Teatro Apollo durante la serata di apertura della stagione musicale. Tralasciando le considerazioni sullo spettacolo, d'Annunzio esprime piuttosto tutto il suo disprezzo verso un pubblico che sempre più risulta essere composto da spettatori di classe borghese e popolare. «Bisogna confessare che all'Apollo una serata veramente splendida per concorso e per elettezza di pubblico non c'è stata mai, finora. Le solite lune dell'alta borghesia hanno più o meno fiocamente illuminato dal primo e dal secondo ordine dei palchetti la popolazione varia e dimessa della platea. Raramente una dama, una delle *Dame d'oro*, è apparsa, e raramente s'è vista una *toilette* molto ricca e molto nuova. [...] Odiamo e disprezziamo l'ignobile mediocrità di questo Apollo dove l'illuminazione è così scialba, dove l'interno dei palchi è d'una tinta così indecentemente sporca, dove le signore vanno in abito chiuso e qualche volta anche in cappello [...]. Oh, povero Apollo, frequentato ormai dalli impiegati al Debito Pubblico, dalli ufficiali della Milizia Territoriale e dai mariti delle coriste, perché l'altra sera le acque melmose del padre Tevere non ti copersero tutto?»[4].

Il disprezzo per il pubblico delle prime viene espresso ancora da d'Annunzio in un pezzo dal titolo *Chiacchiere di "Foyer"* uscito su "La Tribuna" il 2 agosto 1886 all'indomani della prima rappresentazione di *Resa a discrezione* di Giuseppe Giacosa: «Io non pretendo di dire una cosa molto nuova affermando che non v'ha pubblico più meravigliosamente stupido di quello delle prime rappresentazioni»[5]. E, rincarando la dose, più avanti afferma: «Il pubblico, in quelle sere, non è il vero pubblico, non è il pubblico onesto e giusto; ma è un'accozzaglia di gente diversa, venuta là o per la

---

[4] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, 1, a cura di A. Andreoli e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1996, pp. 225-227. Come di consueto si firma con uno pseudonimo, in questo caso Vere de Vere.

[5] Ivi, p. 627.

claque, o per *bon ton* o perché “*ça coûte cher*”. E per codesta gente gli autori scrivono i loro drammi e le loro comedie. E sarà sempre così, perché non è possibile alcuna riforma. Per giungere al vero pubblico, gli autori devono passare sotto l’ignominia di codeste forche caudine. Questo che vuol dire? Vuol dire che l’arte drammatica, ai tempi nostri, è un’arte falsa e inferiore e che gli autori per riuscire devono avere una sola preoccupazione: quella di piacere al pubblico inetto delle *prime*. Se no, guai! Cosicché il teatro ormai è aperto ad ogni sorta di speculazioni industriali e chiuso all’arte»[6].

La laconica conclusione cui giunge d’Annunzio è, per molti aspetti, specchio dei tempi. Il teatro, forse più delle altre arti, stava assumendo una dimensione commerciale, piegandosi ai capricci di un pubblico eterogeneo, spesso non competente e desideroso di vivere esclusivamente l’aspetto mondano della serata teatrale. Ma, nello stesso articolo, d’Annunzio non risparmia neppure i critici drammatici, di cui lamenta polemicamente una sostanziale ignoranza dell’arte drammatica: «Tra i critici che vanno per la maggiore, io non conosco nessuno che sia un vero e proprio artista e che sappia sul serio giudicare l’ingegno d’un autore o il merito di un attore. [...] Dio ci liberi poi dai critichini. Ignoranti, quasi analfabeti, cercano di rimediare alla mancanza di coltura con un po’ d’esperienza del mestiere»[7].

Di contro, non mancano numerosi articoli dove d’Annunzio descrive ammirato le dame dell’aristocrazia e le loro raffinate toilettes: «La principessa Pallavicini – scrive su “La Tribuna” del 16 gennaio 1885, a proposito del Teatro Apollo – aveva un dovizioso abito di velluto rosso d’onde, come da una fiamma cupa, emergevano le spalle opime ed uscivano le braccia pingui. Ella era tutta *poudrée*, con un’acconciatura molto alta e saliente dalla nuca. [...] Invece la contessa Taverna, [...] aveva un abito bianco, tutto coperto di *agrafes* di brillanti e di arabeschi aurei, un abito ricchissimo, qua-

[6] Ivi, p. 628.
[7] Ivi, p. 627.

si orientale; ed aveva sui capelli una specie di diadema, o meglio, di casco radioso che richiamava li *agrefes* dell'abito»[8]. Oppure, nell'articolo *Il concerto dei concerti* uscito su "La Tribuna" del 16 aprile 1886 in occasione di una serata musicale a Palazzo Barberini, il giornalista si sofferma a descrivere la principessa di San Floriano, che «aveva una di quelle sue *toilettes* bianche, un po' larghe, fatte di una stoffa morbida e fluida; e sul bianco un magnifico mantello di velluto granato e di pelliccia scura», mentre la contessa Moroni Candelori era «una delle più eleganti, tutta di *jais* e di merletti neri, con una sola squisita nota di color lilla sul cappellino»[9].

E, ancora, nell'articolo *Si alza il sipario* apparso su "La Tribuna" del 9 dicembre 1886 in occasione della prima della *Badessa di Jouarre* di Ernesto Renan al Teatro Valle, scrive compiaciuto d'Annunzio: «Da molto tempo non s'era visto un tale concorso di donne belle in un teatro di prosa. [...] La duchessa Sforza-Cesarini appariva in un palco di prim'ordine, vestita di nero, con un cappello rosso cupo, in compagnia della principessa di San Faustino che aveva un cappello originalissimo, d'un color verde mare, tutto chiuso da una larga *bride* di velo luccicante. Donn'Amalia Depretis, graziosa in un abito di velluto marrone orlato di seta chiarissima [...]. La contessa di Santafiora, a cui la ricca chioma ardeva e fiammeggiava di sotto al cappellino bianco [...]. Donna Elisa De Angelis, la signora che, più d'ogni altra forse, mette nello scegliere i colori e le fogge de' suoi abiti una squisita ricerca di arte, aveva un bellissimo cappello grigio, con lunghe piume e larghe falde, e sotto il cappello i capelli avvolti in una così elegante sprezzatura che in verità quella sua magnifica testa pareva balzata fuori da una qualche tela di pittor fiammingo»[10].

Ma forse uno degli articoli in cui d'Annunzio meglio descrive la parata delle bellezze romane è quello pubblicato su "La Tri-

[8] Ivi, p. 226.
[9] Ivi, pp. 522-523.
[10] Ivi, pp. 719-721.

buna" del 5 febbraio 1888 dal titolo *Il ballo della Caccia al Teatro Nazionale.* Appostato ai piedi di una scala, il cronista – ormai fine narratore – osserva le dame fare il loro ingresso a teatro. «Uno dei più singolari spettacoli e de' più lieti, invero, è veder salire o discendere per una bella scala marmorea una schiera di gentildonne. [...] Ecco la signora Okolitschani. Ella sale ridendo, con una mollezza incurante, come fa tutte le cose. Ha un lungo strascico celeste, un abito misto di due colori assai dolci. Ella si china un po' innanzi; nessuna similitudine può rendere la disinvolta eleganza del movimento che la sua persona e il suo strascico fanno nel passare dall'uno braccio di scala all'altro, voltando. Quella voltata offre alle dame dotte occasioni di comporre le loro grazie ed offrire a noi riguardanti la vista delle spalle, d'una indescrivibile varietà di spalle, da quelle ampie e chiarissime della contessa Guiccioli a quelle della contessa Ferrari, di puro disegno e d'un colore di rosa thé. [...] Ecco la duchessa di Mondragone. Un seicentista comporrebbe un madrigale assai galante, facendo uscire dal grembo del Giorno la Notte raggiante d'uno splendore meno candido ma più profondo, s'egli vedesse ora questa bruna discendente del biondo re Manfredi escire dall'amplissimo mantello di non so qual pelliccia de' paesi nevosi»[11]. Un gusto descrittivo che anticipa, di non molto, alcune scene del primo romanzo dannunziano: non a caso, nel *Piacere*, Elena Muti fa la sua prima apparizione proprio "di spalle", mentre sta salendo la gradinata di palazzo Roccagiovine.

La volontà di educare il gusto dei propri lettori e avviare una sorta di sprovincializzazione del pubblico romano, spesso conduce d'Annunzio a proporre argomenti che giungono d'oltre confine, soprattutto dalla Francia, annunciando novità teatrali o eventi particolarmente interessanti. È quanto accade, per esempio, nel *Piccolo Corriere* pubblicato su "La Tribuna" il 18 maggio 1885: si fanno alcune indiscrezioni circa la prossima realizzazione di una nuova

---

[11] Ivi, p. 1045-1046.

commedia di Jean Richepin[12] dal titolo *La vieillesse de Scapin*, che sarà allestita alla Comédie Française, mentre nel *Piccolo Corriere* del 29 maggio, il Duca Minimo (il celebre pseudonimo con cui d'Annunzio firma molti articoli su "La Tribuna") dà notizia di alcune recite della *Theodora* che Sarah Bernhard avrebbe dovuto tenere in Germania e, con gusto narrativo, ne racconta i precedenti: «Alcuni mesi fa un impresario tedesco aveva fatto proporre a Sarah una somma considerevole, s'ella avesse consentito a presentarsi su pe 'i teatri di Berlino e di Munich. Sarah, ottima figlia della Francia, all'impresario tedesco rispose con molto disdegno, dichiarando perfino ch'ella riteneva una simile proposta come un'offesa; e scrisse a un giornale una lettera piena di fulmini e saette, una lettera che nelle città dell'Alsazia-Lorena fu ricercata e letta avidamente. Nel mese scorso, come si parlava di possibili rappresentazioni della *Theodora* in provincia, Sarah ebbe lettere innumerevoli che la supplicarono di venire a Metz, a Strasburgo, a Mulhouse e a Colmar. Ed ella s'era quasi decisa di dare, nel mese prossimo di settembre, due recite a Strasburgo, due a Mulhouse e una a Metz. L'annuncio della probabile venuta di Sarah Bernhardt fu causa di un tal pazzo commovimento e di un tale entusiasmo, nella popolazione francese dell'Alsazia-Lorena, che la polizia tedesca ha creduto ora prudente l'interdizione»[13].

E, ancora, nel *Piccolo Corriere* del 29 giugno, il Duca Minimo annuncia un nuovo lavoro di Octave Feuillet[14]: «È una commedia modernissima, una commedia mondana, piena d'una satira fine delle abitudini aristocratiche. Come in tutte le fortunate commedie del Feuillet, *i y a à pleurer et à rire*»[15]. Di Alexandre Dumas il

[12] Jean Richepin (1849-1926) fu autore drammatico, romanziere e poeta. Membro dell'Académie Française, fu apprezzato soprattutto quale autore teatrale.

[13] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 377. A Sarah Bernhardt egli affida, nel 1898, le recite parigine della *Città morta*.

[14] Octave Feuillet (1821-1890) fu romanziere e drammaturgo. Oppositore delle formule del Naturalismo, fu lo scrittore ufficiale del Secondo Impero.

[15] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 456.

giornalista scrive il 12 dicembre 1886 per annunciarne la nuova commedia, *Francillon*, di cui si augura una futura produzione italiana. Il 5 dicembre 1886 viene data notizia che il celebre attore Constant Coquelin[16] si apprestava a lasciare la Comédie Française per intraprendere una lunga tournée internazionale. «Egli verrà probabilmente anche in Italia e darà a Roma un breve corso di rappresentazioni. [...] Ma qual teatro l'ospiterà? – si interroga d'Annunzio – Dovrebbe, secondo me, aprir le porte al felice interprete di Molière il *Teatro drammatico nazionale.* Il Coquelin sarebbe per le sorti del teatro un buon augurio e per i nostri commedianti un luminoso esempio di studio coscienzioso e sincero amore dell'arte»[17]. Il che equivale a una velata critica nei confronti degli attori italiani che, evidentemente, apparivano al giovane cronista superficiali e poco attenti all'aspetto interpretativo.

Al più grande drammaturgo francese del tempo, Victorien Sardou, d'Annunzio dedica due interventi apparsi su "La Tribuna" il 2 e il 28 dicembre 1886. Come spesso d'Annunzio usava fare nella costante ricerca di argomenti da sottoporre quotidianamente ai suoi lettori, il primo articolo propone la rielaborazione di una "curiosa conversazione" apparsa qualche tempo prima sul giornale francese "Gaulois". In essa vi si narra della severità di Sardou nell'allestire i suoi spettacoli e, soprattutto, della sua contrarietà a far assistere alla prova generale il pubblico. Solo nell'intimità degli addetti ai lavori il drammaturgo può apportare cambiamenti e migliorie al testo, cambiamenti che, fatti in presenza di spettatori, sarebbero interpretati in modo malevolo. A sostegno della teoria dell'autore francese, d'Annunzio narra un aneddoto legato al dramma *Fernanda* interpretato da Eleonora Duse[18] e ai cam-

---

[16] Constant Coquelin (1841-1909), attore sia drammatico che comico, fu il primo interprete del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand nel 1897.

[17] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 711.

[18] È interessante ricordare che la Duse, in quei medesimi giorni, stava recitando al Teatro Valle di Roma la *Fernanda* di Sardou, oltre a un repertorio comprendente commedie di Goldoni, Dumas e Verga.

biamenti che Sardou vi appose dopo la prova generale. Appare interessante l'attenzione rivolta da d'Annunzio a tale argomento che consente ai suoi lettori, ma forse ancor prima a lui stesso, di penetrare nei segreti della creazione drammaturgica.

Il secondo articolo dedicato a Sardou riguarda la rappresentazione parigina della commedia *Crocodile*. Rifacendosi a un articolo del giornale francese "Vie Parisienne", d'Annunzio si sofferma sugli aspetti più appariscenti dello spettacolo quali le pittoresche scenografie e soprattutto le originali *toilettes* indossate dalle attrici durante la rappresentazione, per concludere ironicamente: «Quale delle nostre dame, ne' prossimi ricevimenti, imiterà queste *toilettes* coccodrillesche in cui risplende il genio dell'autore di *Divorçons?*»[19].

Lungo le sue cronache d'Annunzio ha proposto anche alcune considerazioni sulla vita degli artisti. Ne *Il matrimonio di una diva*, uscito su "La Tribuna" del 3 ottobre 1886, prendendo spunto dalle nozze della ballerina Virginia Zucchi[20] con un principe russo, il Duca Minimo narra la storia di un'altra grande danzatrice, Maria Taglioni[21] la quale, dopo aver accolto i più grandi successi, trascorse gli ultimi anni della sua vita in povertà e solitudine. «Finché ella fu alla moda, ebbe adoratori alla moda. Quando rinunziò alla danza, si vide abbandonata. [...] Di precipizio in precipizio, ella si ridusse a far da maestra di ballo alle *ladies* e alle *misses*. [...] La povera diva, [...] insegnava i cosiddetti balli di carattere: la *pavana*, la *romanesca*, la *gavotta*. Si udiva di tanto in tanto la voce tremula della maestra: "Piegate, piegate, miss Helena! Scorrete, miss Arabelle!" Era l'ultima sua canzone. Ma né miss Helena piegavasi con grazia francese, né miss Arabella scorreva con agilità italiana»[22].

---

[19] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 762.

[20] Virginia Zucchi (1847-1930) dopo aver danzato in Italia e all'estero, si trasferì in Russia ove divenne una delle fondatrici della scuola di balletto russa.

[21] Maria Taglioni (1804-1884) fu la ballerina più celebre dell'epoca romantica: contraddistinta da una grande grazia interpretativa, eccelse soprattutto nel balletto *Sylphide* (1832).

[22] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 640-641.

Alla melanconica figura della ballerina italiana, d'Annunzio contrappone quella della sua storica rivale, l'austriaca Fanny Elssler[23], per la quale la danza era «un'attitudine voluttuosa, un compimento di grazia, un invito procace, un'ebrietà»[24] e si augura che la "diva" Zucchi abbia sorte migliore della Taglioni.

Un curioso articolo è quello del 20 ottobre 1886, in cui d'Annunzio riporta la notizia che la Camera francese aveva in animo di promulgare una tassa sulle rendite degli attori. Il fatto, evidentemente considerato inconsueto per il tempo, suscita la divertita reazione del cronista il quale propone una divertente scenetta tra un ipotetico esattore del fisco e la grande Sarah Bernhardt. «Quanto mette insieme la signora, all'incirca, ogni anno con la sua grande arte?»[25], chiede imbarazzato l'uomo. Ma la diva, con sapiente abilità scenica, rinvia seccamente il malcapitato, rifiutando di dare risposte: una situazione che letta alla luce dell'odierno sistema fiscale potrebbe dare adito a svariate interpretazioni, ma che al tempo, evidentemente, destava la divertita curiosità dei lettori.

Particolarmente interessante appare un passo presente in forma pressoché uguale in due diversi articoli, apparsi su "La Tribuna" rispettivamente il 12 dicembre 1886 e l'8 dicembre 1887[26]. D'Annunzio, poggiandosi a un articolo di Théophile Gautier scrive circa la possibilità di riprodurre la voce umana. La discussione parte dal presupposto che mentre uno scrittore, un pittore, uno scultore o un musicista lasciando le loro opere ai posteri continuano ad essere sottoposti al giudizio spesso cangiante delle generazioni future, l'attore viceversa, non potendo lasciare dietro di sé alcuna

---

[23] Fanny Elssler (1810-1884) fu tra le grandi ballerine dell'età Romantica. Contrapposta alla Taglioni per una interpretazione molto più realistica, predilesse le danze di carattere come la cachucha.

[24] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 639.

[25] Ivi, p. 647.

[26] Si tratta di uno dei tanti casi di riciclo presenti nella produzione giornalistica di d'Annunzio.

testimonianza tangibile, sopravvive nel ricordo dei posteri solo attraverso il giudizio che di lui diedero, all'epoca, i contemporanei. «Ma – commenta d'Annunzio – sarebbe possibile forse agguagliare la sorte dell'attore a quella di tutti li altri artisti, se la scienza che ha inventato il telefono e il fonografo riuscisse ad attuare il sogno di Teofilo Gautier»[27]. In altre parole il giornalista auspica, assieme a Gautier, l'invenzione di un qualche macchinario capace di fissare sia le immagini in movimento, sia la voce dell'attore: una sorta di curiosa anticipazione dell'invenzione dei fratelli Lumière a pochi anni di distanza dalla nascita del cinema.

Gli interventi di più ampio respiro sul teatro drammatico appaiono in una serie di articoli pubblicati su "La Tribuna" il 25, 27 e 28 luglio 1886 per l'inaugurazione del nuovo Teatro Drammatico Nazionale, firmati Miching Mallecho. L'edificio, demolito nel 1930, fu progettato dall'architetto Francesco Azzurri[28] e sorgeva in via Nazionale[29]. Destinato principalmente alla prosa, ma anche all'opera, all'operetta e alla danza, il teatro rientrava in quel progetto di modernizzazione urbanistica che interessò Roma verso la fine dell'Ottocento. D'Annunzio, sempre pronto a captare tutte le novità, fu tra i primi a entrare nel nuovo teatro e a descriverlo per i suoi lettori. Il giudizio fu particolarmente severo, prova ne sia che

---

[27] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 985.

[28] Francesco Azzurri (1827-1901) fu presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca e docente presso l'Accademia delle Belle Arti di Roma. Tra le sue opere l'Ospedale Santa Maria della Pietà a Roma, l'Ospedale San Giovanni Calibita sull'Isola Tiberina a Roma, il Palazzo Pubblico di San Marino.

[29] Sul palcoscenico di questo teatro si esibì prevalentemente la Compagnia Drammatica Nazionale, con un repertorio soprattutto italiano e dialettale. L'edificio, costruito su un terreno in forte pendenza, presentava una disposizione degli interni su più livelli con una grande scala che collegava il vestibolo d'ingresso alla sala teatrale. Sul tetto era invece collocato un giardino pensile. A seguito della concorrenza con il Teatro Eliseo, il Teatro Nazionale cessò la propria attività nel 1929. Demolito l'anno successivo, nel 1934 fu costruita al suo posto l'attuale sede dell'INAIL.

«Toglierà il saluto all'esigente cronista il commendator Azzurri, architetto allora di grido»[30].

Deciso a farsi paladino del gusto estetico e soprattutto ansioso di difendere le bellezze del passato contro le moderne creazioni architettoniche, d'Annunzio non lesina aspre critiche al nuovo teatro sin dall'incipit del primo articolo: «Quella facciata ha un'aria di pretensione e di volgarità, che si accorda mirabilmente con il vergognoso barocchismo dei quartieri alti; e sta tra la vecchia e la nuova Roma come un simbolo, come un assai feroce simbolo della tirchieria e della piccineria moderna»[31]. La facciata non solo non presenta «una qualunque ricerca di novità e di eleganza»[32], ma è soprattutto funestata dalla tettoia in cristallo che sovrasta l'ingresso: «Avete guardata la tettoia? È orribile. Non ha nessun carattere, non ha nessuna eleganza, non è in nulla diversa dalle comuni tettoie degli alberghi e degli altri più umili edifici aperti in servigio del pubblico. È una cosa tutta industriale, brutta, meschina, comprata a un tanto il metro, appiccicata là a far testimonianza della taccagneria che ha presieduto al compimento di tutta la parte ornamentale dell'opera»[33].

Meno severo il giudizio sull'interno, dove d'Annunzio riconosce che «l'egregio architetto ha saputo servirsi dello spazio e di tutte le accidentalità dello spazio con molto accorgimento. L'interno è arioso, comodo, qua e là anche elegante. Alcune innovazioni sono utili e graziosissime. […] Le comodità sono distribuite con una specie di giustizia. Anche i più alti ordini dei palchi, anche le gallerie plebee hanno anditi spaziosi e liberi. […] La scala nobile, quella che si eleva innanzi alle porte della facciata, è di proporzioni giuste ed agili; e fa veramente onore all'architetto che l'ha ideata»[34].

---

30 A. Andreoli, *Introduzione* in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. XVIII.

31 G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 602.

32 Ibidem.

33 Ivi, p. 603.

34 Ivi, pp. 603-604.

Tuttavia il giudizio si fa nuovamente severo al momento di valutare la decorazione degli interni: «È assolutamente orribile, è un'offesa all'arte e al buon gusto, è una turpitudine degna d'una qualche osteria di terz'ordine e d'un teatrucolo provinciale. Non una sola cosa è fatta con intendimento d'arte. Tutto è industriale, meschino, volgarissimo»[35]. La descrizione del nuovo teatro continua con un lungo elenco teso a mettere in evidenza la pessima qualità degli ornamenti, dai dipinti alle balaustre, dai soffitti ai fregi che decorano i palchi, sino all'orologio nell'ingresso.

Il secondo articolo illustra le innovazioni tecniche del nuovo teatro. L'articolista vi si è recato nuovamente per «giudicare la prova dell'illuminazione» e ha potuto constatare che «nessuno dei ritrovamenti teatrali moderni manca»[36]. Tuttavia la nuova visita all'edificio gli consente di mettere polemicamente in evidenza altri aspetti poco felici: i due muriccioli che racchiudono l'orchestra e soprattutto «la colonnetta che divide in due il palco della Regina» e che è posta «in una posizione imbarazzante. Ella non sa veramente se il suo ufficio sia quello di reggere la vôlta del palco o quello di infastidire di continuo Sua Maestà la Regina»[37]. Ma non basta: l'autore deve ancora raccomandare ai suoi lettori «un'altra infelice creatura: il pugilatore». Si tratta di una copia del "Pancraziaste", una statua rappresentante un pugile seduto in atto di riposo, che fu rinvenuta nel 1884 durante gli scavi effettuati per la costruzione del nuovo teatro. L'opera fu collocata al Museo delle Terme di Diocleziano, ove è tuttoggi visibile. La copia, posta al centro del foyer in mezzo a un gruppo di divani, perdeva secondo d'Annunzio ogni bellezza e significato: «Non pare più un combattitore che si riposi e pur nel riposo misuri le forze per la nuova lotta, ma un uomo membruto che, a dispetto della Società del Teatro dramma-

---

[35] Ivi, pp. 604-605.
[36] Ivi, p. 607.
[37] Ivi, pp. 609-610.

tico nazionale faccia, su tutta quella borra azzurrognola, un'operazione molto pantagruelica»[38].

Il terzo articolo riservato al nuovo Teatro Drammatico Nazionale si apre con l'annuncio della rappresentazione della *Locandiera* goldoniana e l'elenco degli autori proposti nelle prime serate: Torelli, Cossa, Ferrari, Gherardi del Testa. Si tratta di drammaturghi italiani attivi nel corso dell'Ottocento, molto rappresentati in quegli anni, ma oggi dimenticati. A costoro d'Annunzio si augura possano essere affiancati lavori appartenenti alla grande tradizione italiana quali *La mandragola* del Machiavelli, *La calandra* del Bibbiena e persino un testo ricercato come *La cassaria* dell'Ariosto, di cui il giornalista trascrive un'intera scena. Dopo aver lodato la *vis comica* della commedia ariostesca, tuttavia d'Annunzio affronta alcune questioni metriche, sostenendo che «l'endecasillabo sdrucciolo adoperato dall'Ariosto renda la recitazione alquanto faticosa»[39]. Ciò ha costituito un grave danno per la letteratura italiana che, secondo l'autore, è rimasta priva di un efficace verso comico. Ma, nonostante tutto, d'Annunzio si dimostra uomo dai gusti ricercati e ritiene che il repertorio passato abbia un valore insostituibile: «Con un po' di buona volontà e con un po' d'ingegno, potrebbero la *Cassaria* e la *Mandragola* essere rappresentate sulle scene del nuovo teatro. L'avvenimento, dal lato dell'arte, avrebbe una grande importanza; e per il pubblico volgare potrebbe anche avere quel che si dice un successo di curiosità»[40].

Gli argomenti proposti in questo ultimo articolo vengono ripresi qualche tempo dopo in un intervento dal titolo *Le rappresentazioni storiche* apparso su "La Tribuna" del 25 novembre 1886. Lo spunto viene dato dall'annuncio relativo a una serie di rappresentazioni di commedie italiane rinascimentali programmate a Torino. «Un gruppo di giovani di gusto e d'ingegno – commenta polemi-

---

[38] Ivi, p. 610.
[39] Ivi, p. 615.
[40] Ibidem.

camente d'Annunzio – ha avuto il coraggio di mettersi all'impresa; e quel che in Roma capitale d'Italia e in un Teatro Nazionale non è stato possibile, sarà possibile in Torino, in un teatro di second'ordine, con una compagnia comica che non è caduta dal cielo e non è *stabile*»[41].

Tra gli articoli in cui sembra prevalere la ricerca di una dimensione teorica rispetto quella mondana, vanno sicuramente ricordati quelli in cui d'Annunzio affronta la questione del libretto per il melodramma e il rapporto di questo con la musica. Il 28 giugno 1886 pubblica su "La Tribuna" un intervento dal titolo *Un poeta melico*, scritto dopo la rappresentazione al Teatro Costanzi della *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli. Tratta dal dramma di Hugo, l'opera non ottenne consensi soprattutto a causa del libretto di Enrico Golisciani[42]. Il fallimento dell'impresa risiede, secondo d'Annunzio, nella mancata omogeneità tra musica e parole: avvicinandosi alla teoria wagneriana dell'opera d'arte totale, il giornalista sostiene che le parole debbano essere intimamente legate alla musica e che «ormai i libretti si debbano fare in prosa, una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali. L'inutilità del ritmo e della rima, specialmente nell'opera moderna, è manifesta»[43].

Sull'argomento d'Annunzio tornerà qualche mese dopo, in due articoli dal titolo *A proposito della Giuditta (I* e *II)* usciti su "La Tribuna" il 14 e 15 marzo 1887. L'occasione è fornita dalla prima rappresentazione al Teatro Apollo della *Giuditta* di Stanislao Falchi[44]: l'incipit dell'articolo è molto duro e d'Annunzio proclama che il nuovo melodramma «dimostrò ancora una volta, e luminosissima-

[41] Ivi, p. 689.

[42] Enrico Golisciani (1848-1918), poeta e librettista, è stato autore di una quindicina di libretti, alcuni anche per Cilea e Giordano.

[43] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 593.

[44] Stanislao Falchi (1851-1922) fu docente nonché direttore del liceo musicale di Santa Cecilia. Fu autore di alcuni melodrammi, musica sinfonica, da camera e corale.

mente, la vacuità, l'inutilità, l'oziosità, l'assurdità di quella forma d'arte che è il dramma musicale moderno»[45]. Alla base di queste dichiarazioni sta, ancora una volta, il convincimento che la causa di tutto sia «un cattivo libretto, pieno di meravigliose scioccherie, versificato nelle regole d'una prosodia ottentotta»[46].

Ma non per questo il melodramma deve essere bandito dalle sale teatrali: i grandi esempi che giungono dal passato conservano sempre intatto il loro fascino e la loro solida eleganza. «Io sono, in arte, partigiano della tradizione e delle forme stabilite, delle forme ch'io chiamerei fisse. Nel caso speciale della musica, io, per esempio, sto per l'antica *opera seria* italiana e per l'antica *burletta* contro il cosiddetto dramma musicale moderno che è troppo libero, troppo vasto, troppo indefinito»[47]. La conclusione cui giunge d'Annunzio è quindi che l'opera lirica, come forma d'arte, sia «completamente esaurita e morta»[48] e che «qualunque tentativo per vivificare codesta forma già morta è inutile ed illogico; e qualunque melodramma moderno, anche segnato dall'impronta del genio, non ha ragione di vita, è destinato fatalmente perdersi»[49]. E a nulla sono serviti gli sforzi di Wagner nel riformare il melodramma: solo nelle sue ultime opere riuscì a dare «certi limiti e certe regole esatte e a stabilire certe leggi fisse che dovevano presiedere la composizione e, dirò così, all'architettura del dramma»[50].

D'Annunzio ha piena coscienza di trovarsi in un momento di transizione che prelude a un nuovo rinascimento delle arti e la migliore cosa da farsi è quella di «risalire alle fonti»[51], recuperare il passato: scrivere un'opera lirica «senza alcun altro intendimento che quello di trattenere per quattro o cinque ore il pubblico in un

---

[45] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 853.
[46] Ibidem.
[47] Ivi, p. 854.
[48] Ivi, pp. 854-855.
[49] Ivi, p. 856.
[50] Ivi, p. 855.
[51] Ivi, p. 857.

luogo chiuso, è un'industria, né più né meno, è un abbassamento dell'arte, è una degradazione»[52]. Contro la produzione di un'arte massificata, dovendo purtuttavia accontentare le aspettative di un pubblico numeroso, i giovani musicisti altra via non hanno che quella di «riprendere lo spirito classico dell'arte musicale del settecento, facendo, dirò così, *la musica per la musica*, senza preoccupazione di effetti drammatici e psicologici e di colori locali e di tutte l'altre gloriose invenzioni di cui si compongono i melodrammi moderni»[53].

Rifacendosi al libro di Vernon Lee, *Il Settecento in Italia. Accademie, Musica Teatro*[54], d'Annunzio sostiene che un tempo il pubblico non chiedeva "effetti di alcun genere", lo scopo principale dell'opera era "puramente artistico", "il libretto suggeriva la musica, non la musica illustrava il libretto". Seppure questi articoli dimostrino che, a questa altezza temporale, «il lato debole della critica musicale di d'Annunzio rimane quello puramente teorico, quando il poeta vuole addentrarsi troppo in profondità in un terreno specifico»[55], tuttavia è da lodare il tentativo di «ricomporre le regole *interne* del fare arte e le necessità *oggettive* dell'industria culturale [...] che sembrano irrimediabilmente divaricate»[56].

Accanto agli interventi qui ricordati, d'Annunzio ci ha lasciato altri articoli che descrivono le serate musicali romane tenute sia nelle sale da concerto sia all'interno dei palazzi aristocratici. Amante più della musica concertistica che non del melodramma, attento in questo periodo più allo spettacolo musicale che non a quello drammatico, il giornalista ha fornito uno spaccato estremamente vivace della vita artistica della Roma di fine Ottocento,

---

[52] Ibidem.

[53] Ibidem.

[54] Il libro era stato tradotto in italiano nel 1881.

[55] R. Chiesa, *La critica musicale*, in *Atti del V Convegno Internazionale di studi dannunziani. Pescara 14-15 ottobre 1983*, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Pescara 1984, p. 132.

[56] G. Fabre, *D'Annunzio esteta per l'informazione*, cit., p. 145.

dando conto sia dei gusti e delle mode di allora, sia dei repertori proposti dai vari teatri. Ne viene fuori il ritratto di una città che presentava un attardamento culturale rispetto a Milano e – soprattutto – le grandi città europee, ma che era desiderosa di colmare questo gap e di tenersi aggiornata su tutte le più recenti novità artistiche e mondane. Ma emerge pure il ritratto di un autore in piena formazione, desideroso di conquistarsi un posto nella società romana, attento a cogliere e fare propri gli innumerevoli stimoli culturali che giungevano anche d'oltralpe. D'Annunzio non diventerà mai un critico teatrale o musicale: il bisogno tuttavia di trasmettere ai suoi lettori le proprie emozioni ne ha fatto sicuramente uno dei testimoni più vivaci della vita artistica del suo tempo.

Angelo Fàvaro

«*Agvnt et Cantant*». Spettacolarità rinascimentale e musicale nella *Cantata del Calen d'Aprile* di Gabriele d'Annunzio (1888)

È negli anni romani che d'Annunzio compone e pubblica la *Cantata di Calen d'Aprile*: un cameo tardo medievale dal nitore umanistico e intonato alle grazie del Rinascimento, perfettamente armonizzato allo stile e accordato con le finissime modulazioni del libro di *Isaotta*.

Fra il 1883 e il 1890, l'ancor giovane poeta, giornalista, novelliere e fresco romanziere del *Piacere* (1889) impegna la propria multiforme e mutevole arte della scrittura nella descrizione-narrazione degli ambienti aristocratici e mondani della Capitale, la Roma "bizantina" elegante e decadente, rutilante di favolose avventure e già allo stremo delle sue meraviglie. Dal 1884 comincia a scrivere per «Capitan Fracassa» e «La Domenica del Fracassa», la «Cronaca Bizantina», il «Fanfulla», e il «Fanfulla della Domenica»; in particolare per «La Tribuna», dove resterà fino al 1888, componendo i suoi pezzi per le rubriche: «Giornate romane», «Cronache romane», «La vita a Roma», «L'arte a Roma», «Cronaca della moda». Insieme al cronista mondano sono il poeta lirico e il novelliere che si lasciano coinvolgere e travolgere dall'uno e dell'altro genere. *San Pantaleone* (1886) raccoglie la produzione narrativa (ben diciassette novelle), e l'*Isaotta Guttadàuro ed altre poesie* (1886) è invece la silloge che contiene il distillato di versi preziosi, e soltanto nella seconda edizione (1890) verrà accresciu-

ta e bipartita in due raccolte in un unico volume *L'Isottèo* e *La Chimera*[1].

Nella città eterna alle mostre d'arte si alternano le manifestazioni letterarie; alle visite in carrozza con dame e nobiluomini la presenza nei teatri e alle feste, la partecipazione alle battute di caccia; alla nobiltà si mescola un'alta borghesia mai paga dello sfarzo e della mondanità. I riti di un'aristocrazia giovane accolgono nuovi ricchi e artisti alla moda. D'Annunzio, annoiato dall'università, si dedica invece a tessere relazioni intellettuali e salottiere: le une non meno proficue delle altre. Dal 1883 è sposo infelice ma prolifico della contessina Maria Hardouin di Gallese, da cui avrà tre figli (Mario, Gabriellino e Ugo Veniero).

Roma agisce sul giovane come un detonatore mitologico e idealizzante del mondo e della realtà, ove con le fantasticherie convivono le manifestazioni di un passato che incarna nel tufo e nel marmo la dimensione valoriale insuperabile di tutto quel che è eccezionale. Ad epigrafe di questa esperienza epocale, che si consuma nella Capitale del Regno d'Italia, apponiamo almeno un passaggio del *Piacere*: «Bisogna fare della propria vita come si fa un'opera d'arte. Bisogna che la vita d'un uomo d'intelletto sia opera di lui. La superiorità vera è tutta qui»[2].

D'Annunzio *opera* soggiornando in quell'opera d'arte della vita, circondandosi di oggetti raffinatissimi, giapponeserie e cineserie, stoffe preziose, cavalli e levrieri di razza: si comporta come un principe, colleziona amori come si collezionano monete antiche o por-

---

[1] Sulla duplice silloge poetica si veda G. d'Annunzio, *L'Isottèo – La chimera*, in *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1982, pp. 397-593. E poi in particolare Id., *L'Isottèo – La chimera*, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1996. Il mio più sincero ringraziamento alla prof. ssa Annamaria Andreoli, che mi ha caldamente suggerito di riprendere questo testo, di rileggerlo e di studiarlo, seguendo gli indizi e le evidenze esemplari del tentativo di una scrittura drammatica già all'altezza del 1888.

[2] G. d'Annunzio, *Il Piacere*, Milano, Mondadori, 1995, p. 37.

cellane. Tutto è materia per una costruzione auto-mitologica della propria esistenza.

Quel giovane biondo e diafano non può non divenire immediatamente celebre nella capitale: i versi copiosi, le narrazioni fluviali, gli articoli giornalistici, gli scandali erotici e lo scardinamento volontario dei principi morali di un mondo ipocrita e affascinato dalla trasgressione, dal lusso, dalla vita sregolata di quell'esteta efebico, galante e sapiente, in grado di ostentare la magnificenza delle più raffinate forme di piacere, scandiscono le giornate e le cronache. È la vita romana ad attivare in Gabriele le squisitezze di una nobiltà del sentire e dell'essere, e l'orrore per la vilissima condotta borghese; contro ogni moralismo, egli è sommamente abbagliato da una meravigliosa e rigogliosa bellezza estenuata e estenuante nella sua fugacità inafferrabile.

La raccolta poetica che più e meglio di ogni altro testo rappresenta e espone in versi i prodromi di questa *epoca* della vita di Gabriele d'Annunzio è *Intermezzo di rime* (1883): influssi parnassiani, movenze tratte dalle liriche di Baudelaire, erotismi commisti a esotismi di secondo Ottocento, decadenza morale congiunta con un'indefessa sperimentazione linguistica e metrica provocano lettori e critici fino al ripudio scandalizzato. D'Annunzio non abiura quei testi già noti (pubblicati sulla «Cronaca Bizantina»), al contrario si compiace di edificare ulteriormente il mito edonistico e sadomasochistico attraverso le proprie imprese "inimitabili". Un uomo che non conosce il limite e si esprime compiutamente nella ricerca del piacere come nella fatalità della violenza: l'immoralista Gabriele così scrive all'editore Sommaruga il 24 agosto 1884: «Tu tacitamente mi rimproveri per l'*Intermezzo*, ma l'*Intermezzo* è il prodotto di un'infermità, di una debolezza di mente, di una decadenza momentanea. Le ragioni dell'*Intermezzo* si trovano nel mio tenore di vita di quell'epoca falsa»[3].

---

[3] G. d'Annunzio, *Intermezzo*, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, p. 910.

Dopo la polemica *sull'inverecondia* che appassionò critici e lettori, d'Annunzio invia semplicemente una lettera, ignorando o fingendo di ignorare lettori e critici accalorati sui suoi versi:

«L'Intermezzo di rime è, ripeto, un cattivo libercolo. Fu scritto in un'epoca di infermità e di vanità intellettuale, quando io allettato dalle mollezze dell'ozio andavo perdendo a grado a grado tutte le forze accumulate in parecchi anni di studio. [...]» e aggiunge quasi per giustificarsi: «Dopo la per me lieta primavera barbara del Canto novo, io era rimasto in una specie di stanchezza triste: conservavo ancora nelli orecchi certi suoni prediletti e nelli occhi certi bagliori; conservavo ancora una certa abilità tecnica acquistata con pazienti esercizi; ma improvvisamente la materia d'arte mi veniva a mancare.» Confessa a questo punto il meglio da farsi, ma anche quel che non è riuscito a fare, vittima di sé stesso: «Avrei dovuto non scrivere più versi; avrei dovuto fortificarmi di nuovi studi, di nuove più larghe letture; avrei dovuto rinunziare almeno per qualche anno ai vani romori della pubblicità e lavorare modestamente in silenzio». Ma: «Non volli e non potei: il sacrifizio mi pareva duro. [...] Io mi perdei tra gli amori; [...] e poiché la sensazione erotica è soverchiatrice, io senza accorgermene salii a poco a poco dalla quartina poudrée all'ottava brutale. [...]».

L'autoanalisi è impietosa, e tuttavia vi si legge già la dimensione umana del poeta e dell'uomo che conosceremo nell'età matura: «Per fortuna giunsi presto a guarigione, e allora mi pentii di aver lasciato stampare il libello che anche come manifestazione d'arte ha in sé poco valore»[4], così scrive a Luigi Lodi. D'Annunzio fra ἔρως e θάνατος, barbare sperimentazioni metriche carducciane e istanze heineine, con l'ausilio di Baudelaire, di Gautier, di Verlaine, di Flaubert e di Maupassant, ma anche di Shelley e di Tennyson, le rimembranze di antichi emistichi greci, con il viatico di Ausonio (*letifera experiens gaudia*) e di una incalcolabile schiera di molti altri, conia i suoi scritti, e il Nencioni riconosce e

[4] Ivi, p. 920.

distingue in questi versi l'ispirazione auto-biografica e la finissima tessitura compositiva. Lo aveva ben compreso e espresso, non senza evidentemente qualche suggerimento interessato, Charles Dubois:

> L'abondance et la plénitude de l'inspiration lyrique caractérisent les *Odes Navales* et les *Louanges*. Après s'être essayé au maniement savant des rythmes antiques, après avoir dérobé à Politien le secret de la strophe de huit vers, la «stance», d'Annunzio a créé, dans les *Louanges*, sa strophe à lui, large déploiement de vingt et un vers, entraînant, dans leur cours rapide, une succession pressée d'images, symphonie multiple, ayant sa loi et son unité profonde comme la nature même qu'elle chante. Telle pourrait être aussi la définition du talent de M. d'Annunzio. Il en est peu dont les aspects soient aussi variés, mais qui se laissent plus aisément ramener à l'unité. Très italien, il est très cosmopolite. Il est italien non seulement par sa sensualité artistique, mais par son amour du sol natal, des Abruzzes sauvages, de Rome et de la campagne romaine, dont il a dit, dans ses Elégies, la mélancolie tragique et douloureuse. Il a conscience d'être dans la tradition de son pays; il a étudié et aimé les poètes du treizième et du quinzième siècles, depuis Guido Cavalcanti, l'initiateur, contemporain de Dante, jusqu'à Laurent de Médicis; et quelque chose de ce vieux monde poétique, quelque chose des peintres primitifs et préraphaélites a passé dans ses recueils, l'*Isotteo* et la *Chimère*, où il a été une sorte de Burne-Jones écrivain, et où il a réalisé son idée d'un «lyrisme tout moderne dans le contenu, mais vêtu de toutes les anciennes élégances». D'autre part, il est très au courant des littératures étrangères. Nous avons vu dans quelle mesure il s'est inspiré de Nietzsche. Dans l'Intermezzo, il a mêlé un sentiment tout païen de la tristesse d'aimer à une conception de l'amour qui fut celle de Baudelaire («dans la brute assoupie, un ange se réveille»); le *Poème Paradisiaque* me semble plein de l'influence de Shelley, le pensif, le sensitif, qui vivait dans une nature de rêve et de symbole. D'Annunzio a converti en sa substance la substance de tous ces écrivains. Sauvegardant prèsque toujours son originalité, il ne leur a demandé que les motifs d'inspiration qui pouvaient le confirmer

> dans sa nature. Il a accompli en lui la fusion d'une «italianité» très pure, et d'un large modernisme européen[5].

La fusione di una italianità letteraria e culturale, con un modernismo di matrice europea è la peculiarità della creazione poetica di Gabriele d'Annunzio.

Ogni scritto di questo ragazzo si compone in un'atmosfera sospesa e già come sul palco di un teatro nel quale egli è *auctor* e *agens*, indossando differenti maschere a celare il volto che deve rimanere ignoto ai più, proprio mentre finge di eliminare quelle maschere. Prima che scrivere teatro e di teatro, egli interpreta la parte, le parti di un dramma indefinito e infinito, perché si svolge con il comporsi della vita. Nell'*Intermezzo*, in modo quasi sfacciato, Gabriele usa l'io poetico («Io giacqui su la mia terra feconda»… così nel *Preludio*) per aumentare l'immaginazione poetica e fondare una fenomenologia teatrale del «dominio de l'Inganno e del Piacere» (v. 53), affascinato com'è dalla manifestazione effimera dell'ebbrezza trionfale: «Non era il Mar, non era / il Ciel sì vasto come il mio disegno» (vv. 20-21). Quello che si nota inequivocabilmente è la manipolazione della realtà verso una teatralità esistenziale, un vivere sul palcoscenico senza posa, senza riposo. Come se teatralizzare la propria esistenza si ponga come necessaria strategia per affrontare il dolore e con il medesimo strumento il piacere. E lo scopo non può essere semplicemente economico, ma più psicologico.

Il telaio delle esperienze del giovane viene immediatamente utilizzato per tessere la trasposizione di sé stesso in un teatro di sé stesso. «Solo mi volsi verso l'ignorato / dominio de l'Inganno e del Piacere; / e mi tremava il cor nel petto armato» (vv. 52-54): e qui è eccellentemente espresso il desiderio di essere esattamente leopardiano recitando per il pubblico più fine e più ardito la parte dell'adolescente, che si lascia amare e impara «le frodi della carne

---

[5] C. Dubois, *Gabriele d'Annuzio poète*, «Les Annales Politiques et Littéraires», 7 febbraio 1904, pp. 92-93.

sapiente» (v. 69). Se l'autoesposizione teatrale di un sé simulato e dissimulato nella mondanità scompare quasi dalle *Elegie romane* (composte fra il 1887 e il 1892), tuttavia, considerando composti nei medesimi anni e sulla spinta di medesime suggestioni, i volumi delle sillogi *Poema paradisiaco* e *Intermezzo* appariranno manifesti con il *lusus* i *travestimenti* del poeta, fino all'*Isottèo*.

La prima raccolta aveva preso il titolo *Isaotta Guttadauro e altre Poesie* ed era stata edita a Roma, presso la «Tribuna», nel 1886: si può evidentemente ricostruire la ragione del titolo ricavandolo dal *Liber Isottaeus* del parmense Basinio Basini nel 1439. Il letterato fu noto per la pubblicazione delle sue opere nel 1794 a Rimini, voluta da Lorenzo Drudi, nonostante in essa non fosse compreso il *Liber Isottaeus* scritto per Isotta degli Atti o da Rimini, fanciulla amata da Sigismondo Malatesta. Di eleganza fuori dal comune quella prima edizione del 1886: soltanto 1.500 esemplari su carta fatta a mano, con 22 tavole eseguite dagli artisti che frequentavano con il poeta il Caffè Greco, tuttavia ebbe scarso successo. Il 7 agosto 1889 d'Annunzio suggerì una edizione a Emilio Treves di non minore eleganza con nuovi testi in aggiunta e «sulla prima pagina del volume [...] riprodotta, dalla cintola in su, la figura della *Primavera* che è nella *Allegoria* di Sandro Botticelli»[6].

Nell'edizione del 1890 (in verità dicembre 1889), dunque d'Annunzio inserisce ventuno testi già composti fra il 1885 e il 1886, alcuni testi del 1887, e i *Madrigali dei sogni* e la *Cantata di Calen d'Aprile* del 1888. A dominare è il tono amoroso e l'atmosfera del Quattrocento umanistico, fra Firenze e Rimini, e Isaotta rievoca altre Isotte. E fin nei lemmi e nei versi del volume ritorna quel sogno modulato sull'incantamento cortigiano e rinascimentale: dalla lirica provenzale allo stilnovismo, fino a Poliziano e a Lorenzo, fra sonetti, ballate e sestine, recuperando la finissima nona rima, nessun espediente è tralasciato nella ricostruzione e nella finzione di un tempo favoloso, nel quale le corti gareggiavano

---

[6] G. d'Annunzio, *Lettere ai Treves*, Garzanti, Milano 1999, p. 80.

nel mecenatismo e nell'assoldare poeti e artisti, proprio come quel Sigismondo Malatesta. L'*Isottéo* è un capolavoro allegorico fin da quella immagine di *Primavera* botticelliana, che ritorna anche nella lettera a Emilio Treves del 22 agosto 1889: dopo aver implorato quasi l'editore a non stampare questi versi mescolandoli ad altri, e lasciando il volume tale quale è, non solo perché i libri di poesia dovrebbero essere esili, ma soprattutto in quanto questo ha «un carattere speciale», riferisce che ha già commissionato il disegno[7]. E quando nella missiva successiva, in un *post scriptum* tanto imbarazzato quanto addolorato, annuncia che a quel disegno si dovrà rinunciare perché Alfredo Ricci è morto, sembra provarne un rammarico inconsolabile[8].

In questi anni di scritture per la stampa d'Annunzio non perde occasione per esprimere sé stesso sempre e comunque, e disseminare elementi del desiderio di un "vivere inimitabile": «In tutta quanta la biblioteca io sceglierei, per la mia felicità (e spero che un qualche lettore mio devoto mi voglia fare il principesco dono), la raccolta delle poesie di Francesco Petrarca, le quali il divino Attavante scrisse di sua mano e illustrò di mirabili disegni per la felicità del poeta Lorenzo de' Medici»[9]. Nel possesso dell'edizione preziosa non solo si nota il collezionista della Capponcina prima e del Vittoriale poi, ma anche e soprattutto l'attento lettore e chiosatore dei versi, e l'innamorato ammiratore di quell'età dell'oro della civiltà italiana, compresa fra la fine del Trecento e il Cinquecento. E ancora rileviamo il connubio di poesia-lirica e illustrazioni-immagini.

È una condizione ormai consueta: solo affidandosi alle parole del poeta si reperisce la più esatta motivazione e derivazione della sua poesia: com'è difficile indovinare precisamente le fonti esatte e

---

[7] Idem, p. 82.
[8] Idem, p. 83.
[9] G. d'Annunzio, *La biblioteca del barone de la Roche-Lacarelle*, «La Tribuna», 14 maggio 1888, in *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 1177.

tutte, soprattutto tutte, di quei versi che vincono la disgregazione del carme monumentale e superano forme e ritmi obsoleti, imprimendo un'originale orma a partire dal calco nel quale si rifrange la disseminazione di un canto provocato dal succedersi delle diverse stagioni letterarie della civiltà italiana e europea, giocando sul contrappunto di situazioni fra il poema-romanzo in versi medievale e l'elegante giostra umanistica o la favola rinascimentale, in una concezione del sistema delle arti nel quale prosodia, ritmo, metrica, canto, immagini, azioni, rimanda a una concezione complessa e completa, avversa alla purezza intangibile del fare poetico, come autentico appello alla parola e al verso. All'opposto nuovamente adusa a una pratica e a una teoria delle arti, ove tutte le arti comprese quelle musicali e la danza, la *pictura* e l'*actio*, quasi si fosse in scena, cooperano in una immersione dei sensi tutti condotti dall'immaginazione a esperire una riappropriazione della bellezza del passato nell'avvento della sua perenne attualità nella creazione, che è sempre una ri-creazione, insistendo l'*occorrenza* come manifestazione della durata e della permanenza di una rivelazione. Enrico Nencioni poneva proprio nell'*Isaotta* una speciale coincidenza fra pittura e poesia, e metteva d'Annunzio nella schiera di Keats, Rossetti, Swinburne, ovvero fra coloro che erano capaci di riprodurre la bellezza plastica tanto dei suoni, delle forme, dei colori, quanto delle parole[10].

«L'eroe del *Piacere*, Andrea Sperelli, un gran signore artista, si riallaccia, nelle sue opere preziose, ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento». Così scrive d'Annunzio a Herelle e aggiunge in una sorta di autoritratto epistolare: «Nel libro di versi intitolato *Isotteo* io volli rinnovare le forme metriche tradizionali dell'antica poesia italiana e riprodurre in una vasta imagine la vita italiana del secolo XV, cantando le ballate alla maniera di Loren-

---

[10] E. Nencioni, *Isaotta Guttadauro*, in «Fanfulla della Domenica», 6 febbraio 1887.

zo il Magnifico»[11]. Ecco che il poeta offre la chiave interpretativa dell'*Isotteo*, e in particolare della *Cantata* che sembra composta a due mani da Gabriele e da Andrea. La *Cantata* è propriamente una "vasta imagine" di un Sogno, quasi shakespeariano, quattrocentesco intessuto nel telaio di Dante, Fiorenzuola, Boccaccio, Medici, Poliziano, come in una tela di gusto botticelliano o in un arazzo del XVI secolo di scuola francese. Nella lettera al direttore della «Tribuna», Attilio Luzzato, ove il Poeta annuncia l'invio di questo testo e ne spiega la destinazione prima, come dono nunziale per il matrimonio della sorella Elvira, che sarebbe convolata a nozze il 4 maggio 1888[12], emancipa il giornale dalla pubblicazione di argomenti inerenti principalmente alla politica, e "una volta tanto", almeno per un "numero straordinario" propone un poco di letteratura: «Ti mando una *Cantata di Calen d'Aprile*, così piena di gorgheggi e di trilli e di zirli e di volate che tu ne avrai stanco l'orecchio per lungo tempo». Nonostante la destinazione, tuttavia d'Annunzio si compiace di "gettare" un saluto di primavera a tutta l'Italia: «Dunque, eccoti» conclude «o nemico dei poeti, la *Cantata*. Io sono, a detta di molti, un poeta oscuro e artifizioso. Ma queste canzoni a ballo (che arieggian, di lontano assai, quelle del Magnifico Lorenzo e di messer Agnolo da Montepulciano) mi pajon facili e piane e da leggersi senza fatica alcuna»[13].

La *Cantata* è dunque modellata-modulata sui toni della *Canzona* di Lorenzo de' Medici e della *Ballata di Calendimaggio* del Poliziano: d'Annunzio pone insieme due elementi occasionali differenti, da un lato il canto nuziale, per la sorella, e dunque sce-

---

[11] G. d'Annunzio – G. Hérelle, *Carteggio*, a cura di M. Cimini, Carabba, Lanciano 2004, Lettera del 14 novembre 1892, p. 102.

[12] Effettivamente prima di comparire in volume, nell'edizione dell'*Isotteo – Chimera* con data a stampa 1890, ma in realtà 1889, era stato stampato elegantemente in opuscolo nunziale, contenente tre sonetti, la *Cantata* appunto e un madrigale *Commiato*, per le edizioni de «La Tribuna» con data IX aprile 1888.

[13] G. d'Annunzio, *La «Cantata di calen d'Aprile»*, in *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 1108-1109.

glie un dono in forma di genere letterario antico, un imeneo da svolgersi e mimarsi durante il corteo nuziale, quasi richiamando noti carmi catulliani (61, 62, 64). L'altro elemento rilevante è offerto dall'atmosfera da corte fiorentina fra XV e XVI secolo. L'età umanistico-rinascimentale ricorre nella scrittura dannunziana dalle prime opere fino alle composizioni notturne e memoriali degli ultimi anni al Vittoriale.

«D'Annunzio fa dell'arte rinascimentale, di là da ogni cronologia o tendenza di un gusto»[14]: ci sembra una adeguata sintesi dell'atteggiamento del Poeta nei confronti di questo momento della civiltà occidentale, e tuttavia in quest'opera non si assiste soltanto a un ricorrere di moduli e modelli, ma ad una elaborazione e trasfigurazione, che oltrepassano la manipolazione, il riuso e il plagio di materiali. Come Andrea Sperelli è un artista che non può non ripercorrere e assorbire nella sua creazione stilnovisti, pittori quattro-cinquecenteschi, come Botticelli e Ghiarlandaio, Lippi, così Gabriele cerca disperatamente di fuggire i mali e la volgarità del presente in un'epoca che è nel persempre dell'umanità, risalendo alla grecità e alla latinità classiche. La poesia del Quattrocento e del Cinquecento rievoca a propria volta quella greca e quella latina, Ellade e Roma rivivono in una meravigliosa corte – interiore e esistenziale – di questo nuovo principe del Rinascimento. Da qui, si slancia verso quella ricerca formale, che sostanzia tutta la sua poetica: prendere l'abbrivio dalle forme metriche tradizionali per trasformarle attraverso la mistione di lemmi antichi e nuovi, e ritmi intentati, rinnovando il "canto" di Lorenzo o di Agnolo al presente, non senza l'ausilio di Keats e Shelley, di Swinburne e dei *Parnassiens*, di Verlaine. Il mito è senza tempo e senza un genere determinato, può incarnarsi in ogni genere. E metricamente la *Cantata* è formata da ballatette alternate a strofe quaternarie o quinarie. Una precisazione di notevole interesse: nel manoscrit-

---

[14] L. Granatella, *D'Annunzio e Pirandello tra letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma 1986, p. 40.

to, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (ARC. 21.34/9), leggiamo nel *recto* dell'ultimo *folio* autografo, sotto la firma dell'autore, «La sera del 31 – Marzo 1888 – Barbara sia lodata! Amen»[15]. Il testo è completo e pronto per essere pubblicato a questa data. Barbara scomparirà dalla dedica in volume.

A questo punto seguiamo una indicazione di Annamaria Andreoli:

> […] gli antichi «tentativi» del drammaturgo in erba: «I miei primi tentativi teatrali risalgono al 1887; ebbi, in quell'anno, il primo concetto della tragedia rustica La figlia di Iorio». Affermazione da non sottovalutare poiché, in effetti, il 6 marzo 1887, nella folklorica Favola di primavera, affidata alla «Tribuna» di Roma dall'allora giornalista stipendiato, esordiva Vienda, un giorno promessa sposa di Aligi, insieme con l'assaggio di traduzione del Midsammer night's dream (II, I) che avrebbe dovuto preludere a quanto la stessa «Tribuna» annunciava poco dopo, il 7 agosto: «Il nostro amico e collaboratore Gabriele d'Annunzio pubblicherà nel prossimo autunno […] la traduzione di Midsummer night's dream di William Shakespeare». Traduzione che di lì a sei anni avrebbe assunto i nuovi connotati del rifacimento (ne resta qualche carta): «Sto scrivendo un piccolo dramma, su un soggetto favoloso, in prosa ritmica, intitolato Sogno d'una notte d'estate. More strange than true» (a Hérelle, 11 luglio 1893)[16].

E insieme alla tragedia rustica in quel lasso di tempo, sotto la spinta anche della lettura di Shakespeare, d'Annunzio pensava a qualcosa di differente e possiamo evidentemente credere che si riferisse alla *Cantata*. Questo testo vorremmo presentarlo come un primissimo *exemplum* di scrittura sperimentale per le scene. Numerosi sono gli indizi che fanno propendere per questa ipotesi.

---

[15] Sono stati consultati con attenzione i *folii* del manoscritto, ma non è opportuno riferirne in questo lavoro.

[16] A. Andreoli, *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*, Sinestesie, Avellino 2014, pp. 63-64.

Rapidamente ne prenderò in esame alcuni che, a mio avviso, funzionano come segnali probanti.

Opportuno iniziare avvisando con la scelta di evocare il *calendimaggio* travasato nel gioco erudito e sarcastico del *Calen d'Aprile*, che ovviamente non esiste in quanto ricorrenza, o meglio è una ri-creazione dannunziana. La festa del *calendimaggio* è antichissima e ha origini pagane; gli studi del D'Ancona[17] certamente ispirarono e guidarono, insieme alle letture della letteratura delle origini secondo le indicazioni carducciane, il giovane poeta: e propriamente in questi scritti si reperisce l'idea di una ripresa e allo stesso tempo della spettacolarizzazione di un testo generato in versi. Così scrive il D'Ancona: «La festa fiorentina del Calendimaggio è rappresentata in una stampa antica, che serve di frontespizio alle Canzoni a ballo del 1568». E l'immagine raffigura «un ballo di dodici donne davanti al palazzo mediceo, in faccia al quale sta Lorenzo, e più dietro uno, che potrebbe essere il Poliziano: due donne stanno inginocchiate davanti al Magnifico, ed una di esse si toglie di testa e gli presenta qualcosa, ch' e' fa mostra di ricusare, mentre un'altra più addietro leva in alto un Malo». Ma cosa dicono nella scena le fanciulle? «Quelle fanciulle cantavano probabilmente [una] canzonetta [...] da alcuni attribuita a Lorenzo, da altri al Poliziano, e forse soltanto dall'uno o dall'altro raffazzonata sopra più antica lezione popolare [...]». Non è un *unicum*, ma una consuetudine festeggiare il calendimaggio: «Dell'uso romano di festeggiare il Maggio con balli e canti intorno ad un albero fronzuto, così ci fa testimonianza il Peresio [...]. Firenze nel secolo decimoquinto, tutta lieta rideva ed esultava al ritornare del Maggio: ed un esule greco Michele Marullo esortava un suo concittadino, Manlio Rallo da Sparta, a dimenticare in quel nuovo spettacolo la rovina della patria [...]». E procede D'Ancona:

---

[17] A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia. Studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Le Monnier, Firenze 1877.

> Né sarebbe questa la prima volta che la forma drammatica sarebbesi svolta dalla lirica; che il dramma greco, come tutti sanno, ha sua origine nell'inno ad onore di Bacco. E come di questo nascimento restò traccia nella tragedia greca, anche quando ebbe forme più ricche e propria complessione; così può dirsi che del suo nascimento dalla canzone maggiajola rimanga segno anche nel Maggio divenuto spettacolo drammatico, sia pel mese, nel quale più specialmente si fanno cotali rappresentazioni, sia per le lodi alla stagione rinnovellata, che sono, come vedremo più oltre, quasi obbligata introduzione al rustico dramma[18].

Ritengo che questo passaggio sia indispensabile per quanto si sta tentando di dimostrare: teatro che nasce della poesia, in una situazione comunicativa di festa e popolare. Quel che appare di estremo interesse nella festa del Calendimaggio è in primo luogo l'aspetto etnologico e popolare che viene successivamente trasformato in elegante gioco cortigiano, e la sua prima destinazione è celebrare il corteggiamento delle giovani in età da marito. Una grande celebrazione della primavera. Ed egualmente il De Gubernatis sostiene:

> La rappresentazione fiorentina dell'Inferno pel Calendimaggio dell'anno 1504, descrittaci da Giovanni Villani, ed altri indizi, rendono cosa probabile che in Toscana, anche prima che le Laudi umbre, e le Devozioni vi si propagassero, alimentando maggiormente la sacra rappresentazione, fosse già nell'uso popolare di celebrare alcune solennità religiose, in forma di spettacoli, con pantomima alternata da dialoghi e canti di soggetto sacro. Ma è certo che, a far della sacra rappresentazione toscana quello che essa divenne, cioè quasi un'opera d'arte, dovettero concorrere specialmente le condizioni speciali nelle quali si trovò Firenze nella seconda metà del secolo decimoquinto. Se pur nata, com'è proba-

[18] A. D'Ancona, *Origini del Teatro Italiano. Libri tre, con due appendici sulla rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro Mantovano… vol II, (seconda edizione)*, Loescher, Torino 1891, pp. 250-258.

> bile, in una forma analoga a quella in cui ci venne trasmessa, fin dal secolo decimoquarto, la sacra rappresentazione trovò favore e svolgimento solamente, quando i Medici, signori di Firenze, incominciarono a favorirla. Quelli stessi eleganti Fiorentini che componevano per i mesi di carnevale gli osceni canti carnascialeschi, i quali si cantavano in brigata, e, al primo di maggio, all'uscio delle loro belle, i Maggi inverecondi, per amor di chiasso, di feste, di pompe e di spettacoli, in omaggio al carattere guelfo che la città di Gesù […] voleva mantenere[19].

Il concetto ricorrente appare con ogni evidenza quello della manifestazione spettacolare nata nell'ambito delle sacre rappresentazioni, durante le quali si alternavano canto, danza, dialoghi, e poi, particolarmente durante la signoria medicea, lo spettacolo si modifica comprendendo un *modus* ludico e divertente per accogliere la primavera[20]. Quel che d'Annunzio rintraccia nel rito festivo del Calendimaggio è la raffigurazione della libertà rinasci-

---

[19] A. De Gubernatis, *Storia del Teatro Drammatico*, Hoepli, Milano 1883, p. 359

[20] Ancora il De Gubernatis evidenzia il carattere storico e il divenire delle feste da religiose a manifestazioni profane: «il maggior numero di esse accolse anzi parecchi elementi profani, ponendo sulla scena costumi popolari del tempo; e, sotto questo aspetto, la sacra rappresentazione toscana offre un interesse assai più vivo di tutti gli altri drammi sacri. È troppo evidente che essa nacque nel secolo degli umanisti; poiché, se bene non vi si tenga verun conto dell'antichità classica, e il dramma s'accosti sempre alle forme più popolari del linguaggio, lancia non di rado il suo frizzo al clero, di cui mette già in evidenza i vizii. Quantunque si chiami sacra, la rappresentazione è ormai opera di laici: poco manca davvero perché alcune di esse, come per un esempio il Re Superbo e il San Giovanni Gualberto, diventino veri drammi profani; il clero dovette esser primo ad abbandonarle, come pericolose, per ritornare alla semplicità dell'antico Mistero, alla rigidità del dramma claustrale; perciò sappiamo che Sant'Antonino, arcivescovo di Firenze, le riprovava. La sacra rappresentazione minacciava di diventar troppo temeraria, perché la chiesa potesse, per lungo tempo, mantenerle favore; del pericolo tuttavia si accorse soltanto pienamente dopo un secolo, quando, per una gran copia d'esempii, apparve troppo evidente che essa accennava a trasformarsi in dramma profano e satirico; e i Medici granduchi non si diedero alcun pensiero di tener

mentale unita al coinvolgimento sensuale e voluttuoso (lontano dalla volgarità), che ricorrendo a immagini botticelliane e alla rivalorizzazione delle arti della scena, riferisce, in una vera e propria *allegoria*, l'inganno d'amore. Il *calendimaggio* è l'occasione della ballata di Poliziano, nella quale si afferma la fugacità del tempo e il gusto tutto oraziano di recuperare il piacere, la primavera, e col «gonfalon selvaggio» l'eros, attraverso il simbolo del ramo fiorito che, proprio nei riti festivi, i giovani di Firenze lasciavano alle porte delle fanciulle in età da marito di cui erano innamorati, esibendolo come emblema colto in un bosco selvatico; ma rappresenta anche lo stendardo con motivi floreali fatto sfilare dalle allegre brigate di quegli stessi giovani. Se il Calendimaggio è l'occasione della ballata, il *Calen d'Aprile* si configura come occasione diversamente eccezionale di nozze e di un momento di gioia, ma anche di malinconica riflessione, ove alla cultura letteraria idillica e stilnovistico-rinascimentale si coniuga la finissima cantabilità ed esecuzione del testo. Dunque, se il *Calendimaggio* ritualmente si connette con una festività popolare e contadina, certamente ri-combinata nella città della Firenze medicea alle eleganti pratiche dei giovani, il *Calen d'Aprile* dannunziano ripropone nella struttura di un canto a più voci, in forma amebea[21], un momento di riflessione sull'inganno d'amore, che ad aprile si presenta in un luogo meraviglioso a generare sofferenza e a tiranneggiare chi ne è vittima.

Facilmente, in secondo luogo, è necessario desumere dalla lettura della *Cantata* l'intento dichiarato di una spettacolarizzazione, ed è invero la prima volta che ciò accade in un'opera in poesia nella produzione a noi nota del poeta alcionio, e più esattamente di una chiara indicazione performativa. Nel volume dell'*Isotteo* leggiamo sulla pagina che introduce il testo: «V Cantata di calen

---

viva una forma di letteratura popolare, che mirava a diventar sempre più libera […].» p. 360.

[21] La definizione è di A. Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017, p. 87.

d'aprile, composta in onor d'Isaotta»[22], a seguire una strofa della XVIII *canzone da ballo* di Lorenzo de Medici «Amore in mezzo a questo ballo stia / E chi gli è servo, intorno, / e se alcuno ha sospetto o gelosia; / Non faccia qui soggiorno; / Se non, farebbe storno; / Ognun ci s'innamori, / O esca fuori del loco tanto ornato». Nella prospettiva iperletteraria d'Annunzio rifugge già da ogni verismo o naturalismo, volto invece nella direzione di un lato mimetismo teatrale: chi è Isaotta? Per rimanere alla indicazione principale, e senza andare a cercare *dominae* che si potrebbero celare sotto l'eteronimo, basti considerare la donna amata dal Malatesta: ella viene richiamata in vita senza altra determinazione come dedicataria della *Cantata*. In un triplice piano temporale e esistenziale: al contempo si evoca la vicenda delle nozze della sorella Elvira, la composizione e la prima dedica a Barbara Leoni, infine la bella dama vissuta alla corte di Rimini. E con la canzone da ballo abbiamo il primo avviso di un elemento scenico: la danza. Tralasciando i versi e il significato delle strofe, ormai abbondantemente sondate e spiegate, quel che particolarmente riguarda la nostra indagine è invece la sequenza di indicazioni paratestuali iniziali, che al contrario sono da considerarsi pienamente all'interno del testo.

Di necessità la riferiamo integralmente. In alto nella pagina possiamo rilevare in latino la dittologia: «agvnt et cantant». Seguono i nomi dei protagonisti della vicenda: «Salabaetto Vannozzo Ippolito Coro dei Giovini» sul lato sinistro, a destra invece: «Verdespina Altea dalle tre Gore La Diambra Coro delle Giovani». Infine l'indicazione dello svolgimento dell'azione:

> La scena è in un orto vasto, arborato e rigato d'acque, e ad austro limitato da un fiume sinuoso. I cantatori stanno su la cima di un monticello, il quale è nel mezzo dell'orto, tutto coperto dalli arcipressi e dalli allori, come nel dialogo del Firenzuola. Interrompo-

[22] G. d'Annunzio, *Cantata del calen d'Aprile*, ne *L'Isottèo – La Chimera (1885-1888)*, Treves, Milano 1890, p. 45.

> no il verde alquanti aranci vivi, carichi di frutti straordinariamente numerosi, de' vecchi e de' nuovi frutti e de' fiori ancora. I paoni, taluni bianchi, posano su' più alti rami. Le donne e gli innamorati, in attitudini di grazia, si compongon da principio intorno a Salabaetto, che canta accompagnandosi dolcemente con un ribechino. Nel corso delle canzoni e de' cori alterni, le due schiere si aprono, si chiudono, si mescono, si atteggiano in varia guisa; ma seguendo nei moti quasi un ritmo di danza[23].

La notazione iniziale alla *Cantata*, superando le forme polizianee, agisce come un vero e proprio riferimento didascalico spettacolare: d'Annunzio, con la perizia di un consumato drammaturgo, nonostante a questa altezza non abbia ancora nemmeno accennato ad una dichiarata scrittura teatrale, segnala: 1. una scena; 2. gli elementi naturalistici presenti sulla scena, che ovviamente potrebbe anche svolgersi all'aperto o ricorrere a espedienti cromatici-pittorici e sonori, per rievocare il vasto giardino irrigato di ruscelli e nei pressi anche attraversato da un fiume; 3. i cantori-attori-danzatori si trovano esattamente collocati su una collina, e indica anche la fonte dal *Dialogo* del Firenzuola[24], e giova rimembrare che l'au-

---

[23] Ivi, p. 47. Il testo integrale della *Cantata*, così come pubblicato nell'*editio princeps*, è in appendice al presente lavoro.

[24] «*Del dialogo del firenzuola fiorentino, della belleza delle donne, intitolato celso. discorso primo.* Celso Selvaggio è molto amico e tanto posso disporre di lui ch'io uso dire che certo e' sia un altro me; e però se io publico adesso questi suoi discorsi, i quali mi vietò già, egli averà pazienza; con ciò sia che l'amore che mi porta lo sforza a far della sua voglia la mia, e tanto più ch'io ne sono costretto da chi può costringer lui. Costui, oltre che è uomo di assai buone lettere e persona di qualche giudizio, molto alla mano e molto accomodato alle voglie degli amici, e per tutte queste cagioni divenuto sicuro che e' non ne farà parola, gli ho dati fuori, come vedete. Ritrovandosi adunque costui la state passata nell'orto della Badia di Grignano, che allora si teneva per Vannozzo de' Rochi dove erano andate a spasso assai giovani, così per belleza e per nobiltà come per molte virtù riguardevoli, tra le quali mona Lampiada, mona Amorrorisca, Selvaggia e Verdespina; essendosi ritirate su la cima d'un monticello, il quale è nel mezo dell'orto, tutto coperto dagli arcipressi e dagli allori, si stavano a ragionare di mona Amelia

tore dei *Ragionamenti* aveva anche scritto ben due commedie, *I Lucidi* (rifacimento dei *Menaechmi* plautini) e *Trinuzia*, dunque palesando una buona disposizione all'arte drammatica; 4. gli alberi di aranci con frutti e fiori richiamano l'*Allegoria* botticelliana della *Privamera*, altro preciso indizio ispirativo, cromatico e tecnico per la costruzione di una scenografia; 5. il ribechino non è semplicemente uno strumento generico, richiamato per sfoggio di erudizione, ma un vero e proprio semema-oggetto scenico: l'immagine stessa della ribeca evoca i menestrelli e i cantori provenzali, o del Quattrocento, e dunque impone sia una collocazione storica della vicenda sia un'indicazione musicale dei modi di esecuzione della *Cantata*; 6. d'Annunzio non offre i particolari dei passi di danza, né uno schema dettagliato, ma l'effetto complessivo che i movimenti dei due cori devono suscitare su eventuali spettatori, previsti e supposti. Non è interessato ad una vera e propria danza, ma ad un ritmo dei movimenti che simuli quello di una danza in accordo con il canto; 7. infine, nonostante non siano segnalati direttamente, anche i costumi si possono facilmente visualizzare dalle fonti

---

dalla Torre nuova, la quale ancora era per l'orto, e chi di loro voleva ch'ella fusse bellissima e chi ch'ella non fusse pur bella; quando Celso, con certi altri giovani pratesi, parenti delle già dette donne, salsero in sul detto monte, sì che, colte da loro all'improvista, tutte subito si racchetarono, se non che, scusandosi Celso di avere fatto loro quella scortesia, come benigne risposero che avevano avuta cara la loro venuta; e invitarongli a sedere su una panca ch'era loro al dirimpetto, ma pur tacevano. Perché Celso disse di nuovo: – Belle donne, o voi seguitate i vostri ragionamenti, over ci date commiato; perciò che al calcio noi non serviamo per isconciare, ma sì bene per dare alla palla talora, s'ella ci balza –. Allora disse mona Lampiada: – Messer Celso, i nostri ragionamenti erano da donne e però non ci pareva cosa conveniente seguitarli alla vostra presenza. Costei diceva che l'Amelia non è bella, io diceva di sì; e così contrastavamo donnescamente –. A cui disse Celso: – La Selvaggia aveva il torto, ma la le vuole mal per altro, ché in verità cotesta fanciulla sarà sempre mai tenuta bella da ognuno, anzi bellissima; e s'ella non è avuta per bella, io non so vedere chi altra a Prato si possa appellar bella.» http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001081%2Fbibit001081.xml&chunk.id=d5707e146&query.

iconografiche di artisti fra Quattrocento e Cinquecento, sovente citati da d'Annunzio.

Sembra ineludibile, a questo punto, e in relazione ai rilievi proposti, rimarcare la specificità del segno spettacolare o della intrinseca spettacolarizzazione della *Cantata*, osservandone la natura di testo drammatico in poesia nella rifrazione di un gioco nel quale la nozione stessa di testo poetico entra in collisione con il canto e con una serie di condizioni, che esuberano da un genere specifico per riversarsi in una scrittura solidamente sperimentale. La ricerca in ambito metrico e stilistico è stata perfettamente messa in luce da Giorgio Barberi Squarotti, che riconosce: «dal punto di vista metrico l'*Isotteo* presenta una sperimentazione quanto mai ampia: ma siamo all'interno della decisione di riprendere in tutte le sue forme i metri e le strutture della poesia delle origini e soprattutto del quattrocento, fra dotto e popolare, cortese e quasi carnascialesco, e allora ci troviamo di fronte a un gioco critico, di perfetta e avventurosa mimesi»[25], e dobbiamo inserire teatrale, dopo quanto si è fin qui voluto dimostrare. Soprattutto si desidera rimarcare che finora non si è trovata una specifica lettura e analisi della *Cantata* in questa direzione, ma solo allusioni e vaghi accenni.

Lo stesso Barberi Squarotti ha del resto vagamente e pionieristicamente sostenuto, riprendendo la peculiarità dell'*Isotteo*, che «La *Cantata di calen d'aprile in onore d'Isaotta* dove le reminiscenze di carattere letterario [...] sono molto marcate, [...] significativa, se mai, per la struttura drammatica del testo, [...] costituisce così un primo esperimento per d'Annunzio dell'esercizio teatrale»[26]. Da un'attenta lettura del testo non solo riconosciamo la vicenda di incarnazione di un'epoca e della poesia di quell'epoca, in una Firenze trasfigurata da un'atmosfera mediterranea boccacciana, fra Trecen-

[25] G. Barberi Squarotti, *Forme d'avanguardia dannunziana*, in *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, a cura di M. Savoretti, Sinestesie, Avellino 2014, p. 186.

[26] G. Barberi Squarotti, *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*, Genesi Editrice, Torino 1992, pp. 119-120.

to e Quattrocento, insieme con il privilegio di rivedere Botticelli e Donatello, Luca della Robbia e Lippi, e inoltre gli Orti Oricellari e Lorenzo e Poliziano, senza dimenticare i modi musicali rinascimentali[27], ma anche la traccia di un'*intentio operis* registicamente da portare in scena, tensivamente come testo drammatico. Non è difficile dall'impostazione ipotizzare una realizzazione scenica: i giovani dei due cori di fanciulli e di fanciulle con i loro movimenti e gli interlocutori maschili Salabaetto, Vannozzo e Ippolito simmetricamente collocati rispetto alle altre ragazze Verdespina, Altea dalle tre Gore e La Diambra *agunt et cantant*, dunque agiscono in scena, danzano e cantano. Il loro rapporto perviene a una reciprocità verbale e modale architettata per la piena esecuzione scenica: la struttura dei versi e dei movimenti, del canto e nello spazio è costruita sul ruolo delle *dramatis personae* e sul conseguente esito spettacolare per gli eventuali spettatori. E propriamente ad un «contrasto lirico-drammatico» accenna Barberi Squarotti[28], inoltre completerei affermando in una ambientazione idillica, da tassesca *favola boschereccia*, ove all'amore si sostituisce progressivamente la rappresentazione del disamore, che non può nonostante tutti i travestimenti non ricordare le alterne vicende fra il Poeta e Barbara Leoni[29].

Mario Guabello commentava la *Cantata*: «Del resto chi indugi sulla Cantata vi scorge non l'entusiasmo d'amore com'era da aspet-

---

[27] Si vedano almeno l'insuperato volume di C. Santoli, *Gabriele d'Annunzio la musica e i musicisti*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 19-54; A. Guarnieri, F. Nicolodi, C. Orselli (a cura di), *D'Annunzio musico imaginifico*, Atti del Convegno (Siena 2005), Olschki, Firenze 2008 («Chigiana» XLVII).

[28] G. Barberi Squarotti, *La scrittura verso il nulla: d'Annunzio*, cit., p. 120.

[29] Si consultino a tal proposito le lettere, che costituiscono ampia materia biografica e valide altresì per ricostruire vivacemente le tappe della vicenda sentimentale, quasi un dramma: G. d'Annunzio, *Lettere a Barbara Leoni*, a cura di B. Borletti, Sansoni, Firenze 1954 e Id., *Lettere d'amore a Barbara Leoni*, a cura di F. Roncoroni, ES, Milano 2008.

tarsi in un canto per nozze ma lo scetticismo del disinganno»[30]: la tonalità dominante nel testo è calibrata su una malinconica e ironica, spesso crudelmente farsesca concezione dell'amore, unita alla insuperabile percezione della caducità e vanità tanto del tempo quanto del sentimento. Dall'iniziale condizione giocosa e serena si giunge fino alla drammatica parenesi: «L'amore è un vil tiranno. / Fuggite il triste inganno. / Non amate già mai»[31]. O ancora: «Oggi li occhi un giocondo / abbagliamento assale; / ei veggon tutto il mondo / in luce trionfale. / Doman, arsi da 'l sale / de' pianti, ombre vedranno»[32]. D'Annunzio nella determinazione dal piacevole *lusus* rinascimentale in una climax ascendente fino al disgusto e al dolore d'amore, negando al sogno, alla bellezza, al piacere quello spazio che, invece, ha sempre concesso, carica la sua poesia di una apprensione drammatica che si affina drammaturgicamente in quella che è stata definita *Dramatic logic* in *The construction of the dramatic world*[33], questa si rileva propriamente nel ritmo incalzante tanto dei versi quanto della fenomenologia spettacolare con la quale si può visualizzare messa in scena la *Cantata*.

Infine, un'ultima spia della spettacolarità rinascimentale e musicale del *Calen d'Aprile*: e dobbiamo intendere la spettacolarità come l'individuazione di una ritestualizzazione espressiva, che trova compiutezza in un territorio differente da quello della lettura, ma si attua nella prassi performativa, qualora si volessero "realizzare" le indicazioni didascaliche testuali, che sarebbe gravemente errato ritenere come elementi accessori o puramente letterari, al contrario funzionano alla stregua di indicatori spettacolari, perfettamente compatibili con l'esatta esecuzione testuale, secondo

---

[30] M. Guabello, *Raccolta dannunziana. Catalogo ragionato*, Tip. Ferrara, Biella 1948, p. 28.

[31] G. d'Annunzio, *Cantata del calen d'Aprile*, ne *L'Isottèo – La Chimera (1885-1888)*, Treves, Milano 1890, p. 62.

[32] Ivi, p. 63.

[33] K. Elam, *The semiotic of Theatre and Drama*, Routledge, London-New York 2002[2], pp. 88-104

la volontà autoriale. Senza che gli aspetti spettacolari abbiano il sopravvento sull'elemento lirico, tuttavia non si ha un reale e completo avveramento dell'*opus* se non si considera il grado di spettacolarità intrinseco all'evento che contempla, secondo le indicazioni autoriali (danza e canto), soltanto valutando anche gli indizi lirici, rumoristici, cromatici e gestuali, dunque, si consegue il significativo *play* della interpretatività, nei suoi valori materiali e immateriale, da intendersi come fenomeni ineliminabili, che eccedono la verbalità prima-unica, e si estendono alla pretesa e necessaria enunciazione-concretizzazione spettacolare.

Il testo indica precisamente che l'esecuzione dei versi deve essere effettuata "cantando" e "danzando", in questa direzione si consideri non come un'eventualità, bensì alla stregua di una prescrizione ineludibile[34]. Il Forcella informa su un dato di particolare interesse: la *Cantata di Calen d'Aprile* potrebbe essere quel «Poema lirico di G. D'Annunzio scritto per la musica di Edoardo Mascheroni»[35], e con ogni probabilità si riferisce al testo di cui aveva dato l'annuncio Angelo Conti nel 1887[36], presentando la prima romana del wagneriano *Vascello fantasma*, dove segnalava che Mascheroni stava componendo un'opera musicale «con parole di Gabriele d'Annunzio»[37]. Conti certamente, amante com'era dell'arte di Wagner, non può non averne parlato lungamente con l'amico d'Annunzio, e non si può escludere che dalle conversazioni sia scaturita nel poeta dell'*Isotteo* anche la necessità di mettersi alla prova con un genere d'arte completamente nuovo: la drammatizzazione-spettacolare

---

[34] Si osservino con attenzione tutte le indicazioni didascaliche nel testo riportato in *Appendice* al fine di convalidare quanto espressamente rilevato nel presente lavoro.

[35] R. Forcella, *D'Annunzio. 1887*, Sansoni, Firenze 1937, pp. 230-233.

[36] A. Conti, *Cronaca d'arte. Il vascello fantasma*, «La Tribuna», 2 aprile 1887.

[37] Su Angelo Conti si consultino le necessarie pagine di G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Il Mulino, Bologna 1996, precisamente per la vicenda di Mascheroni pp. 45-60.

lirica, non solo perché in poesia ma anche perché effettivamente eseguita attraverso il canto, alla quale si uniscono danza e musica.

Incunabolo primo della scrittura drammatica[38] e della produzione teatrale di Gabriele d'Annunzio, dunque la *Cantata di Calen d'Aprile* è la prefigurazione, tutta peninsulare umanistico-rinascimentale e al contempo *novissima*, di un futuro teatro di festa e che si esplica dannunzianamente nella convocazione scenica di tutte le arti dello spettacolo.

[38] Concorda con questa ipotesi anche A. Andreoli, *D'Annunzio e il teatro*, in *Tragedie, sogni e misteri*, Mondadori, a cura di A. Andreoli, Milano 2013, 1, p. CI.

Appendice:
Cantata di Calen d'Aprile[39]

COMPOSTA
IN ONOR D'ISAOTTA

Amore in mezzo a questo ballo stia:
E chi gli è servo, intorno.
E se alcuno ha sospetto o gelosia,
Non faccia qui soggiorno;
Se non, farebbe storno;
Ognun ci s'innamori,
O esca fuor del loco tanto ornato.
LORENZO DE' MEDICI

AGVNT ET CANTANT
SALABAETTO · VANNOZZO
IPPOLITO
CORO DEI GIOVINI

*

VERDESPINA
ALTEA DALLE TRE GORE
LA DIAMBRA
CORO DELLE GIOVANI

La scena è in un orto vasto, arborato e rigato di acque, e ad austro limitato da un fiume sinuoso. I cantori stanno sulla cima di un monticello, il quale è nel mezzo dell'orto, tutto coperto dalli arcipressi e dalli allori, come nel dialogo del Firenzuola.

Interrompono il verde alquanti aranci vivi, carichi di frutti straordinariamente numerosi, de' vecchi e de' nuovi frutti e de' fiori ancóra.

I paoni, taluni bianchi, posano su' più alti rami.

---

[39] Si propone in appendice il testo dell'*editio princeps*: G. d'Annunzio, *Cantata del calen d'Aprile*, ne *L'Isottèo – La Chimera (1885-1888)*, Treves, Milano 1890, pp. 45-67.

Le donne e gli innamorati, in attitudini di grazia, si compongon da principio intorno a Salabaetto, che canta accompagnandosi dolcemente con un ribechino.

Nel corso delle canzoni e de' cori alterni, le due schiere si aprono, si chiudono, si mescono, si atteggiano in varia guisa; ma seguendo nei moti quasi un ritmo di danza.

SALABAETTO, *cantando*
Aprile, il damigello,
mette suoi lieti bandi:
– Ogni bella inghirlandi
un amador novello. –
Porta in su 'l giustacuore
verde una rosa bianca.
Con atto di signore,
tiene il pugno in su l'anca.
In su la spalla manca
gli posa un vago augello.
Un turcasso gli pende
alli òmeri sonoro;
a tratti a tratti splende
poi ch'è tutto d'avòro.
Ha buona punta d'oro
ed ali ogni quadrello.
È il giovine un gagliardo
arciere, o Verdespina.
Ferita di tal dardo
è ferita divina.
Ei rapì l'arme fina
ad Amor tirannello.
Vien con gentile ardire
questo de' Vènti figlio,
come un giovine sire
torna da lungo esiglio.
Leva piano un bisbiglio
da presso ogni arboscello.
I cespi rifiorenti
stretta gli fan la via.
Forse, con occhi intenti,

una ninfa lo spia.
Suonano in compagnia
l'arbore ed il ruscello.
Vien con sicuro passo
il banditor per li orti:
gli tintinna il turcasso
in su li òmeri forti.
E pur da' tronchi morti
rompe qualche ramello.
Udite. Il banditore
gitta suoi lieti bandi.
O messaggio d'Amore,
April, che ne comandi?
– Ogni bella inghirlandi
un amador novello. –

CORO DEI GIOVINI
Ogni bella inghirlandi
de le braccia il suo vago.
Ne l'ombra il verde Mago
crea giacigli alti e grandi.

CORO DELLE GIOVANI
Scendiamo su 'l dolce lido
ove Diana giacque.

CORO I
Men rapide son l'acque
che il desir vostro infido.

CORO II
Piegare d'erba è lieve
men che dolor d'amante.

CORO I
Bevon l'acqua le piante;
cuor di donna oblìo beve.

CORO II
Amor d’uomo troppo vuole.

CORO I
Amor di donna è infido.

I DUE CORI
Scendiam su ‘l dolce lido
a cui s’inchina il Sole.

VANNOZZO, *cantando*
O Sole, i tuoi corsieri
van con narici ardenti
respirando i gran vènti.
Come bianchi e leggeri!
Lor rilascia in su ‘l collo
tutte le briglie, e sosta.
Pascan quieti, o Apollo,
giù per la rossa costa
cui vigila composta
la notte in suoi misteri.
L’Ora del giorno estrema
vieni a’ cavalli stanchi.
Ben a lor, senza tema,
palpa li ansanti fianchi.
La guatan, fra i crin bianchi,
da li occhi umidi e neri.
Di sue lusinghe l’Ora
cinge li alati mostri.
Indugian quelli ancóra
lungo i vermigli chiostri.
Su, gioite, o amor nostri!
Fiorite, aurei verzieri!
Aprite i freschi rivi,
tutti, o poeti amanti!
I beni fuggitivi,
i fiori, i frutti, e i canti
numerosi, e in stellanti
prata i balli, e i vin mèri,

e in lucidi oricanni
l’acque e l’essenzie rare,
e i preziosi panni
che vengon d’oltremare,
e i sogni seguitare
da morbidi origlieri,
quanti, o poeti, sono
i fuggitivi beni
celebrar con gran suono
giova e con versi pieni.
S’aprano a’ ciel sereni,
come rose, i pensieri!
Apresi in fiamma, come
una rosa, il mio cuore.
Vien nel canto il tuo nome,
Altea da le tre Gore.
O Sole, a farle onore,
arresta i tuoi corsieri!

CORO DEI GIOVINI
Ei fugge. Il sir non ode.
Lo chiami? Egli è lontano.
Tenerlo è disìo vano.
Lodarlo è vana lode.
Uom saggio è sol chi gode.

CORO DELLE GIOVANI
Seguono i Vènti il sire;
che versano da l’ale
un suon limpido eguale
come da lunghe lire.
È dolce cosa udire.

CORO I
Dolce, ma sotto i vasti
alberi che un’iddia
già tenne in signoria
d’amore, a’ giorni fasti.

CORO II
Tu, Delia, con men casti
occhi, a la molle ombrìa,
su l'erba che fiorìa
Endimion guardasti.

CORO I
Nel suo favor benigno
venite, o belle, a 'l folto.

CORO II
Ride, curvo in ascolto,
il satirel rossigno.

CORO I
Venite, o belle, a 'l clivo
cui l'acqua esile riga.
Me' che vivuola o giga
canta ogni snello rivo.

CORO II
Me' che giga o vivuola
canta ogni rivo snello;
ma lesto il satirello
arma la sua tagliuola.

CORO I
È vano il diniegare,
ché dentro arde gran sete.

CORO II
Vano è tender la rete
a chi non vuol calare.

CORO I
Qual s'accende a l'aurora
una rosa non tocca,
tal l'aulorosa bocca
a 'l desir che l'infiora.

CORO II
Qual de la gemma oscura
la verde foglia brilla,
tale da la pupilla
la speme non sicura.

CORO I
O belle, udite, udite
voci che il vespro aduna.

CORO II
I vaghi de la Luna
fan lai ne l'aria mite.

CORO I
Udite gran bisbigli
lungh'essi que' sentieri.

CORO II
Le ninfe hanno misteri
grandi ne' lor concigli.

CORO I
È dolce cosa udire.

CORO II
Udire è dolce cosa.

I DUE CORI
Scendiam la china ombrosa.
Giorno, tu non morire!

IPPOLITO, *cantando*
O Giorno, a la tua morte
il ciel lacrime versa,
lento; e da l'ostro emersa
la Notte apre le porte.
Si piega ella su 'l Giorno
caduto in su' ginocchi

però che il sangue a torno
da ‘l fianco gli trabocchi.
Su le labbra e su li occhi
bacia il finito sire;
gode sentir salire
sotto il bacio la morte.
Quando in su’ novi mai
ardeva la diurna
fiamma, ti sospirai
a lungo, o taciturna.
Bere la pace all’urna
tua vasta era il desìo;
bere il tuo lene oblìo,
sorella de la morte.
Anche a me, da’ supremi
cieli, vogli la faccia.
Li stanchi occhi mi premi;
tutto a ‘l gran sen m’allaccia,
sì ch’io fra le tue braccia
oda il tuo tardo cuore,
oda il lontan fragore
de’ fiumi della morte.

CORO DEI GIOVINI
O belle, udite, udite
voci che il vespro aduna.

CORO DELLE GIOVANI
I vaghi de la Luna
fan lai ne l’aria mite.

VERDESPINA, ***cantando***
Io l’amo. Pe ‘l ruscello
di sue rime il mio nome
passò fiammando, come
tra perle un carboncello.
Ei si chinò, per bere,
in su l’anima mia;
ei bevve a suo piacere

la vita che n'uscìa.
L'imagine giulìa
rise ne le dolci acque.
O Amor, quanto mi piacque
il volto aperto e bello!
Nel fonte ride ancora,
o Amor, l'imagin bruna.
Passa il vespro e l'aurora,
passa il sole e la luna,
seren passa e fortuna,
senza l'acque mutare.
Il volto mai scompare;
ride sempre novello.

SALABAETTO, *cantando*
Dà faville, o mia Rima,
poi ch'ella ama l'amante!
Benedici l'istante
quand'io la vidi prima!
Era il giugno. Mi parve
che un baleno io vedessi.
Ridendo ella comparve.
Io nel mio cor la elessi.
Maturava le messi
quel suo rider sereno
che correa quel baleno
a l'alte spiche in cima.

CORO DEI GIOVINI
O belle, udite, udite
voci che il vespro aduna.

CORO DELLE GIOVANI
I vaghi de la Luna
fan lai ne l'aria mite.

ALTEA, *cantando*
Io l'amo. Agili e fieri
e liberi, i suoi canti

balzaronmi d'innanti
qual torma di levrieri.
Pe' tuoi di foco, o Amore,
segreti laberinti
il mio trionfatore
portò miei spirti avvinti.
Un serto di giacinti
son que' suoi ricci neri.
Quando gli fan carezza
l'aure a 'l vivace serto,
scopresi la bianchezza
de 'l collo bianco ed erto.
Ben tu l'avresti certo,
Giove, fra' tuoi coppieri.
O Giove, da le cene
tue pingui egli discese.
Piacquergli le serene
valli del mio paese.
Io languiva; ei mi tese
la coppa de' piaceri.

VANNOZZO, ***cantando***
Sgorga da labbro umano
questa voce, in su 'l mondo?
M'inebria il cuor profondo,
come un vin cipriano.
Ben tale ebrezza, o Amore,
vinsemi; e la divina
Altea da le tre Gore
fu del mio cor reina.
Così la Leoncina.
Tu 'l sai, Poliziano!
Cantava mollemente;
recava in man narcissi.
Il grande occhio languente
come luna in eclissi,
di tra' capei prolissi
quanto era dolce e strano!
Bevean l'onda inchinati

i lauri a ‘l suo passaggio.
– Rendete e’ cuor furati –
ella cantavo a Maggio.
E il gonfalon selvaggio
fiorìa ne la sua mano.

CORO DEI GIOVINI
Udite, udite, o belle.
Rendete e’ cuor furati.

CORO DELLE GIOVANI
Si son li amanti armati
per prender le donzelle.

LA DIAMBRA, *cantando*
O amanti, ancora i lai?
L’amore è un vil tiranno.
Fuggite il triste inganno.
Non amate già mai.
Sopra un albero adorno
splende un frutto e non muta.
Uomini e donne a torno
aspettan la caduta;
guatan con brama acuta
poi che il velen non sanno.
Fuggite il triste inganno.
Non amate già mai.
Bei mostri a mezzo il mare
tesson vocali ambagi.
Scorgonsi fiammeggiare
ne ‘l profondo i palagi.
Ma traggono i malvagi
canti ad oscuro danno.
Fuggite il triste inganno.
Non amate già mai.
Oggi le man leggere
levan alto la coppa;
a l’agili chimere
godon blandir la groppa.

Ahi, per l'angoscia troppa
doman si torceranno!
Fuggite il triste inganno.
Non amate già mai.
Oggi li occhi un giocondo
abbagliamento assale;
ei veggon tutto il mondo
in luce trionfale.
Doman, arsi da 'l sale
de' pianti, ombra vedranno.
Fuggite il triste inganno.
Non amate già mai.
Oggi cantan le bocche
vicine – Io l'amo, io l'amo –,
quali rose non tocche
in su l'istesso ramo.
Doman, altro richiamo!
Gemiti leveranno.
Fuggite il triste inganno.
Non amate già mai.

CORO DEI GIOVINI
Piacciasi la Diambra
di sue torbide rime.
La Luna è in su le cime,
pallida come l'ambra.

CORO DELLE GIOVANI
Acerba è la Diambra,
però che senza tregua
Ippolito la segua
in van, come Ombrone Ambra.

CORO I
O Ippolito, per lei
April non ha turcasso.

CORO II
Ombron piange su ‘l sasso,
ne’ canti medicèi.

CORO I
Ecco le stelle prime.

CORO II
Le vedi tu, Diambra?

I DUE CORI
Pallida come l’ambra,
la Luna è in su le cime.

IPPOLITO, *cantando*
O Amor, vile tiranno,
tu non sei sazio mai!
Morte, se chiamerai,
con gioia i servi udranno.
Vider già ne’ dolenti
sogni tua signoria,
videro i fiumi lenti
ove sotto l’ombria
taciti, in compagnia,
al fin discenderanno.
Quivi stagna tra molta
erba l’acqua del Lete.
Chi ne beve una volta,
poi non avrà più sete.
Alti, ne la quiete,
i papaveri stanno.
La cicuta e il solatro
e il giusquïamo bianco
metton ne l’ombra un atro
fiore, un fior tardo e stanco.
Quivi i servi, in su ‘l fianco
piagato, giaceranno.

CORO DEI GIOVINI
Altri boschi, altri fiumi,
altri fiori, altri canti!

CORO DELLE GIOVANI
Nuotan gli spirti amanti
ne fiumi de' profumi.

CORO I
O belle, o belle, è l'ora!

CORO II
Gittò il paone un grido!

I DUE CORI
Scendiamo alfin su 'l lido.
Meglio è vespro che aurora.
Le stelle ad una ad una
ridon pe 'l ciel profonde;
e a' palpiti risponde
il seno de la Luna.

CORO I, *movendo*
Luna, qual dolce affanno
metti a 'l cuor de' rosai?

UNA VOCE, *di lontano*
Morte, se chiamerai,
con gioia i servi udranno.

CORO I, *movendo*
Udiam colloqui gai
che l'acque e l'aure fanno.

UNA VOCE, *di lontano*
Fuggite il triste inganno.
Non amate già mai.

ΤΕΛΟΣ

Maria Pia Pagani

Il giovane d'Annunzio e le vendite d'asta: vivere una cerimonia-spettacolo nella capitale

Firmandosi Vere de Vere, il 30 gennaio 1885 d'Annunzio pubblica su "La Tribuna", nella rubrica *La vita a Roma*, un articolo intitolato *Contro le cronache*: è una bomba scagliata contro la sua quotidianità professionale che fa esplodere il suo desiderio di vivere una fase di rinnovamento culturale. Dopo tre anni di intensa attività giornalistica, si dichiara esausto per il suo lavoro di cronista mondano intento a fornire gustosi resoconti degli eventi della *high life* romana – cerimonie del tè, serate mondane, battute di caccia, corse all'ippodromo, matrimoni *vip*, inaugurazioni di mostre[1] – che fondamentalmente sfociano nel *gossip*, spesso trasformandosi in un vezzoso catalogo del vestiario delle belle signore:

> La cosa è grave. L'invasione della cronaca mondana nei giornali serii e nei giornali semi serii e nei giornali ameni della Capitale è così furiosa, così rapidamente crescente, così irresistibile che noi ne siamo quasi spaventati. Dove andremo a finire? Chi può dire dove ci trascineranno i *crêpes de Chine*, i *corsages Empire*, i *tabliers vert-ancien*, i *velours rose-fanée* o *fraise-écrasée*, e le *dentelles* e i *brochés* e tutte le infinite variazione di *toilettes* muliebri? […] Io non so. Un febeo furor di madrigali ha preso li animi dei cronisti. Cia-

[1] Cfr. M.P. Pagani, *Dall'exhibit alla performance: tracce di sinergie creative dannunziane*, «Ricerche di S/Confine», 2015, 1, pp. 1-23 e *Dalla cronaca mondana al dramma borghese: il giovane d'Annunzio e la "femme fatale" russa*, «Enthymema», 2016, 14, pp. 247-261.

> scuno si affatica a cercare qualche epiteto nuovo, qualche frase preziosa, qualche verbo efficace, qualche similitudine lirica[2].

Come noto, d'Annunzio era maestro in questo genere di resoconti, che gli avevano procurato una crescente notorietà e la fama di *arbiter elegantiarum* della capitale: basti pensare a titoli quali *La cronachetta delle pellicce*[3], *Le bionde*[4], *Un ventaglio*[5]. Tuttavia, in lui comincia a farsi strada la volontà di cimentarsi con argomenti più impegnativi, che gli permettano di dare una diversa qualità alla sua scrittura e di trasmettere contenuti più alti ai lettori.

Pur usando una buona dose di ironia, non perde l'occasione per lanciare una dichiarazione di intenti che rivela il suo proposito di fare l'archeologo, lo storico e l'antiquario. Tale istanza di cambiamento può essere inquadrata anche in termini teatrali, dal momento che è in questo periodo che matura l'estetica del suo teatro: il giovane Gabriele sembra voler cominciare a prendere le distanze dal mondo che ha generato il dramma borghese, per entrare in quello che ha generato le tragedie della classicità.

> Le signore belle, alla mattina, levandosi a mezzo il corpo su dal letto per leggere curiosamente le croniche e leggendo tutte quelle stravaganze e quelle fantasticaggini dei cronisti imaginosi, dovranno certo ridere del loro più squillante e più tintinnante riso *moqueur*. E i signori mariti, che pensano i signori mariti quando leggono la enumerazione illustrata di tutte le grazie appartenenti alle metà loro? E i datori di feste e di *soirées* che dicono quando

---

[2] G. d'Annunzio, *Contro le cronache*, "La Tribuna", 30 gennaio 1885. In *Scritti giornalistici 1882-1888*, 1, a cura di A. Andreoli e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1996, p. 251.

[3] G. d'Annunzio, *La cronachetta delle pellicce*, "La Tribuna", 14 dicembre 1884. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 205-207. L'articolo è a firma di Happemouche.

[4] G. d'Annunzio, *Le bionde*, "La Tribuna", 24 maggio 1886. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 559-562. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

[5] G. d'Annunzio, *Un ventaglio*, "La Tribuna", 11 novembre 1886. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 671-673. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

> leggono descritte le loro sale con tanta varietà di aggettivi arbitrarii e sentono rimproverarsi anche (come s'è fatto da qualche indiscreto) la mancanza di frutta fresche nel *buffet*?
> Io non so. Ma io voglio ripiegare la mia bandiera di cronista elegante e mettermi a fare l'archeologo, lo storico e l'antiquario.
> Io da ora innanzi non darò cataloghi di *toilettes*; ma giacché ho l'ufficio di riempire due colonne di stampato, raccoglierò notizie sui palazzi, divagherò brillantemente su le pitture dei soffitti, su i corami delle pareti, su i ritratti araldici e su i mobili molto antichi. Poi, non innalzerò inni alla beltà delle dame; ma mi fermerò alla bruttezza dei cavalieri, e mi contenterò di dedicare madrigali e strambotti in prosa all'eccellentissimo Duca di Fiano, per esempio, o al principe Massimo d'Arsoli. Sarà una novità[6].

Alludendo scherzosamente alla bruttezza dei cavalieri, forse d'Annunzio lascia intendere che sta già pensando al disvelamento dei sentimenti che sconvolgono l'anima dei suoi personaggi, come ad esempio nel caso di Leonardo – l'archeologo protagonista della tragedia che racchiude le linee programmatiche del suo teatro: *La città morta*. Ma ora si limita a far intendere che ha in mente un progetto innovativo per il pubblico, e ritiene che la strategia migliore sia quella di lavorare per scarti e sottrazione rispetto a tutto ciò che finora si è visto.

Analizzare gli scritti giornalistici dedicati alle vendite d'asta aiuta a considerare la progressiva maturazione del gusto del giovane Gabriele per la dimensione teatrale, dal momento che vi assiste in prima persona non come cronista mondano stanco e annoiato, ma con l'attenzione di un vivace spettatore che non si perde nessun passaggio di quelle singolari cerimonie-spettacolo della capitale. Di conseguenza, le descrive ai lettori con una grande sensibilità per il dato performativo, e ne considera tutti gli elementi vitali: il pubblico dei compratori e dei curiosi, il battitore – un abile attore

---

[6] G. d'Annunzio, *Contro le cronache*, "La Tribuna", 30 gennaio 1885. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 252.

comprimario paragonabile anche a un direttore di scena, in un momento in cui la regia era ancora lontana dall'affermarsi in Italia – e gli indiscussi protagonisti: gli oggetti antichi e preziosi.

I primi segnali del suo manifesto interesse per gli oggetti di valore si notano già nell'articolo intitolato *Venere capitolina favente*, pubblicato su "La Tribuna" il 13 aprile 1883. La sua descrizione della cerimonia-spettacolo di cui è testimone si rivela perfetta: dopo una panoramica sulle signore che scendono dalle carrozze e si radunano nella sala dei Conservatori, il suo sguardo si sofferma sulle *toilettes* di alcune di esse, fornendo interessanti dettagli di moda. L'assemblea è presieduta dalla duchessa di Gallese, accompagnata dalla figlia Maria; dopo l'ingresso del duca Leopoldo hanno inizio i lavori:

> Ma ecco la prima scampanellata. Silenzio perfetto. La duchessa di Gallese parla con voce chiara e ferma, in mezzo alle approvazioni continue delle adunate. Che reclinamenti adorabili di teste! Alla fine del discorso li applausi si liberano dalle cento manine guantate di pelle di camoscio, con un suono opaco; poi una grande animazione invade l'assemblea. Si tratta di scegliere fra due oggetti quello che dovrà essere presentato alla duchessa di Baviera per ricordo delle signore di Roma. La contessa Visone e la marchesa Del Grillo mostrano un magnifico album del Castellani, in oro tempestato di smeraldi, e una coppa cesellata del Pierret. La coppa è scelta[7].

Il giovane Gabriele osserva la scena della trattativa con attenzione, anche se non nasconde di essere distratto dalla presenza della bionda e bellissima duchessina Maria Hardouin di Gallese, che tre mesi dopo (il 28 luglio 1883) diventa sua moglie con un classico matrimonio riparatore.

---

[7] G. d'Annunzio, *Venere capitolina favente*, "La Tribuna", 13 aprile 1883. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 59-60. L'articolo è a firma di Bull-Calf.

Non avendo la possibilità di pubblicare su "La Tribuna" un'immagine della splendida coppa – potremmo dire degna di stare nella stanza del tesoro dell'archeologo Leonardo – egli offre ai lettori una descrizione molto particolareggiata[8]. Infatti la presenta con un gusto minuzioso per il dettaglio che sembra anticipare non solo la precisione delle didascalie delle sue opere teatrali, ma anche l'attenta composizione dei movimenti di una singola scena:

> Vediamo la coppa. È una superba conchiglia di *nautilus*, tutta cesellata di tritoni e di sirene fiorenti, avviluppata di fogliami d'argento finissimi, raggiata in torno di gemme pure. Tra li avvolgimenti del metallo bianco s'insinuano fili d'oro lucido: il labbro della conchiglia è tutto d'oro a cesello; l'oro s'intreccia all'argento nello stelo che sorregge la curva elegante della conchiglia. Su la parte alta un figurina agile di Menade leva una piccola patera inneggiando; questa Menade sarà mutata in un amorino casto dalle ali di farfalla. La base è sorretta da quattro testuggini che poseranno su un piatto di argento con le armi di Savoia. Una stupenda goccia di smeraldo pende su 'l davanti sorretta dalle catenelle, sprizzante come uno strano fiore da una corolla di brillanti vivi[9].

Nel 1885, dopo aver pubblicato *Contro le cronache*, d'Annunzio presenta altri significativi articoli su "La Tribuna", nella serie *Piccolo corriere*, in cui focalizza l'attenzione sulle vendite d'asta. In particolare, nel maggio di quell'anno, ne parla in tre articoli usciti a pochi giorni di distanza uno dall'altro. Il 16 maggio 1885, nella rubrica *La vita ovunque*, racconta la vendita presso la galleria parigina Georges Petit dei quadri di Jules Bastien-Lepage (1848-1884): si tratta di un raffinato pittore francese prematuramente scomparso e autore di celebri ritratti, fra cui quello di Sarah Bernhardt realizza-

---

[8] La coppa cesellata del Pierret è stata poi riprodotta su "L'Illustrazione Italiana" il 6 maggio 1883.

[9] G. d'Annunzio, *Venere capitolina favente*, "La Tribuna", 13 aprile 1883. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 60.

to nel 1879. Per dare un'idea delle quotazioni di mercato, stavolta segnala ai lettori le cifre:

> Intanto alla vendita accorre il pubblico in folla e accorrono i compratori. *L'annunciation aux bergers* è stata comprata per 28800 lire; il *Mendiant* ha raggiunto le 21000 lire; uno schizzo a lapis pel ritratto del principe di Galles è stato pagato 6000 lire; il Petit Ramoneur, 9400 lire; e finalmente la *Récolte des pommes de terre* si è sollevata a 29100 lire[10].

Invece il 21 maggio 1885, sempre nella rubrica *La vita ovunque*, il giovane Gabriele parla di una nuova vendita – ancora a Parigi – della splendida collezione di porcellane della manifattura di Saxe appartenuta al conte Sapia de Lencia, soffermandosi con acutezza sui soggetti ispirati alla Commedia dell'Arte:

> Dev'essere una gioia delli occhi tutta quella piccola popolazione di figurine di Saxe, d'una tonalità così fresca e così viva, atteggiate alle più lusinghevoli grazie dell'amore. Oh tutte quelle Colombine e tutti quelli Arlecchini e quelli Scapini e quei pastorelli idillici e quelle *soubrettes friponnes*, e quelle *boutiquetières mutines*, e quei giardinieri tutti svolazzanti di nastri, e quei *pierrots*, e quegli Dei e quelle Dee fuggiti dall'Olimpo![11]

Va notato che d'Annunzio non manca di considerare le vendite di carità. Infatti il 23 maggio 1885, ancora nella rubrica *La vita ovunque*, presenta un breve ma originale abbozzo di testo drammatico, in cui la merce da comprare stuzzica la fantasia erotica dei lettori:

---

[10] G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, "La Tribuna", 16 maggio 1885. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 331. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

[11] G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, "La Tribuna", 21 maggio 1885. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 349-350. L'articolo è a firma del Duca Minimo. La notizia è stata ripresa anche nell'omonimo articolo del 2 dicembre 1886.

A una vendita di carità in Roma, alcuni anni fa, una bella signora, la contessa di X., teneva un piccolo magazzino di ciò che comunemente si chiama *l'article de Paris*.
Passa un attaché d'ambasciata, il duce di M… La contessa, ridendo del suo riso sussultante e scampanellante, lo chiama.
«Duca, scegliete. Che posso offerirvi?»
«Ah, contessa, che merciaia incantatrice siete voi!»
«Io, caro duca, non chiedo complimenti, chiedo denari. Comprate qualche cosa».
«Ma voi, contessa, non vendete quel che voglio io».
«Che?»
«Diamine! Non si può dire con molta facilità».
«Dite, dite pure, duca. È per i poverelli».
«Ebbene, io vorrei semplicemente un bacio».
«Non ho questa merce; ma potrei benissimo procurarvela, caro duca».
«Davvero?»
«Sì; per mille lire».
«A che tempo?»
«A un anno».
Il duca aprì il portafoglio, arrotolò il biglietto di banca e lo gittò dolcemente nella scatola dov'erano altri denari. Quindi s'inchinò, e se n'andò altrove.
«Ehi!» disse la marchesa B… «il tuo commercio mi pare un po' arrischiato, mia cara».
La contessa fece una smorfietta, singolarissima in lei; e rispose:
«A un anno! Un anno è lungo. Chi sa dove saremo, fra un anno, io, il duca e il bacio?»
Un anno dopo, il duca era morto fuori d'Italia, in un duello; e un notissimo direttore di circo equestre aveva raccolto il bacio pagato assai caro[12].

Vale la pena notare che un mese dopo, il 30 giugno 1885, compare su "La Tribuna" – nella rubrica *La vita ovunque* – una delle

[12] G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, "La Tribuna", 23 maggio 1885. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., p. 358. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

più divertenti descrizioni della *high-life* romana realizzate dal Duca Minimo: si tratta di un atto unico che, nell'edizione delle *Favole mondane* curata da Federico Roncoroni, è pubblicato con il titolo *Il pipistrello immaginario*[13]. Esso costituisce un'interessante attestazione della sperimentazione avviata da d'Annunzio in ambito teatrale, in quanto si tratta di un testo drammatico con tutte le carte in regola per poter essere rappresentato: le didascalie descrivono con precisione gli ambienti all'aperto e al chiuso, gli arredi, i costumi e le musiche; i personaggi sono adeguatamente circoscritti dal punto di vista numerico e ben definiti nei caratteri; c'è uno spaccato reale di vita di società con i suoi riti serali. Inoltre compare in scena una sola figura femminile, a indiscusso vantaggio della primadonna della compagnia che avrebbe potuto allestire questo lavoro.

Negli articoli dell'estate 1885, d'Annunzio manifesta una notevole attenzione per le vendite di oggetti preziosi che avvengono fuori dall'Italia. Oltre a riferire ai lettori quelle di Parigi, non trascura quelle di Londra; ad esempio, nell'articolo del 26 giugno 1885 – sempre nella rubrica *La vita ovunque* – parla dell'imminente vendita della rinomata collezione di porcellane di Lord Dudley, e si dispiace di non potervi assistere:

> Si annunzia una vendita che trarrà in Inghilterra gran numero d'amatori.
> Si tratta della celebre collezione di porcellane di Lord Dudley!
> I *sèvres* e i *saxes* sono d'una stupenda bellezza.
> A pensarci, noi sentiamo fremere profondamente le nostre viscere di bibeloteurs. Ma invano! Noi non passeremo la Manica.
> Ci raccomandiamo alla duchessa Grazioli che passerà la Manica tra breve[14].

---

[13] G. d'Annunzio, *Il pipistrello immaginario*, in Id., *Favole mondane*, a cura di F. Roncoroni, Garzanti, Milano 1981, pp. 45-50.

[14] G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, "La Tribuna", 26 giugno 1885. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 462-463. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

Qualche giorno dopo, il 6 luglio 1885 – ancora nella rubrica *La vita ovunque* – offre un dettagliato resoconto della pubblica vendita «dei mobili e delle tappezzerie appartenenti a un *personaggio* che lascia Roma»[15], sposato a una nobildonna «con un leggero accento spagnuolo»[16]. Innegabili sono i riferimenti alle pagine del suo primo romanzo, *Il piacere*. Stavolta il giovane Gabriele è testimone diretto di una cerimonia-spettacolo che si svolge a più riprese nel primo piano nobile del palazzo Del Grillo in via Nazionale:

> Le vendite pubbliche hanno un aspetto singolarissimo, sempre; ma questa poi è più curiosa e più triste d'ogni altra. Come le stanze sono ingombre, i concorrenti stanno tutti ammucchiati, li uni sulli altri, verso il perito incaricato di mettere all'incanto ciascun pezzo. Il pubblico non è eletto: cinque o sei fini conoscitori stanno dispersi fra una torma di mercanti. Quell'agglomerato di corpi esala un calore che toglie il respiro. Le finestre sono chiuse; e si sente che di fuori arde e fiammeggia la mattinata di luglio sul lastrico e sui muri[17].

Non siamo ancora nella stanza del tesoro della Argolide sitibonda, e l'effetto della calura non reca danni psicologici paragonabili a quelli della *Città morta*… Ma delle conseguenze ci sono anche in questo caso: alcune nobildonne interessate alla vendita sono scoraggiate dall'ambiente opprimente, e se ne vanno senza neanche partecipare. Ancor peggio, chi è riuscito a resistere fino all'ultimo rivela una solenne indifferenza, mista al disprezzo, per le ragioni che hanno spinto quella famiglia a dichiararsi in fallimento:

> Una grande malinconia prende l'animo, d'innanzi a questo spettacolo. I compratori scendono le scale ridendo e ciarlando, tenendo fra le mani li oggetti portabili, con nella faccia la prima gioia del

---

[15] G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, "La Tribuna", 6 luglio 1885. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 473. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

[16] Ivi, p. 476.

[17] Ivi, p. 473.

possesso. Giù, nella strada, le carrozze attendono. I saluti sono gai; le riflessioni su la sorte del *personaggio* sono pietosamente crudeli. Le carrozze si muovono; e li oggetti si disperdono per sempre, di qua, di là, in case d'estranei, in case d'indifferenti.
Pochi pensano che quelli oggetti sono stati raccolti con amore, sono stati custoditi con cura, hanno allietata la vita di tutta una famiglia, hanno appagato il gusto e il desiderio di una donna e sono stati ad una donna diletti. Pochi cercano nella casa spogliata le tracce di quell'amore, di quella cura, di quelle predilezioni, di quel gusto. Nessuno pensa all'immenso dolore di quella signora che è uscita dalla sua casa lasciando tutto dietro di sé, sapendo che tutto in breve sarebbe stato disperso, ed avendo coscienza dell'Irrimediabile.
Sono andate le nostre lettrici a vedere la casa nei due giorni di esposizione pubblica? Allora la casa pareva ancora abitata; c'era, in quelle stanze, ancora una specie d'intimità familiare, un raccoglimento dolce, un odore svanito, singolarissimo, quell'odore che danno le stoffe esotiche, i legni esotici, i tappeti dell'Asia, i vasi dove un giorno fu il buon tabacco o il buon the[18].

L'occhio attento del giovane Gabriele analizza ogni gesto ed espressione dei compratori, delineando l'approccio – sia spirituale che materiale – di ciascuno. Si tratta di una galleria passata in rassegna con la precisione dell'obiettivo di una telecamera:

I bronzi, li smalti, li avorii, le scatole damaschinate, i piccoli idoli di giada, le tazze di Satzuma, i vasi di metallo niellato, tutti i più diversi *bibelots* passano di mano in mano. E si potrebbe fare un sottile studio su l'espressione di quelle mani che quasi misurano col tatto il valore della cosa. C'è la mano che, nel prendere l'opera bella e preziosa, ha un leggero tremito. C'è la mano che palpa a lungo, con una specie di voluttà delicata, strofinando un rilievo per metterlo meglio in luce, accarezzando una rotondità per gustarne la mollezza, battendo piccoli colpi per provare la sonorità della materia, seguendo nei minimi meandri una cesellatura, dolcemente, lentamente, quasi come si trattasse d'un corpo di donna. C'è la

[18] Ivi, p. 475.

> mano rude che fa ballare nel concavo della palma l'oggetto, curandosi soltanto del peso. C'è la mano che preme con forza in diversi punti, curandosi soltanto della resistenza. E così via. Dal quel rapido passaggio dell'oggetto tra le persone che vogliono comprare si può quasi con sicurezza giudicar del gusto, dell'intelligenza, del sentimento di ciascun amatore[19].

La cerimonia-spettacolo ha come protagonisti gli oggetti che, in primo piano nel loro splendore e nella loro silenziosa dignità, hanno il compito di salvare una famiglia sull'orlo della disperazione. Regista – nonché abile attore comprimario in azione – è il perito, che incita i compratori nel gioco al rilancio, valuta le offerte e poi stabilisce il vincitore. I suoi gesti hanno un'aura quasi sacrale, e la sua voce è di sicuro effetto sui presenti:

> Il perito, quando il prezzo è salito a una certa altezza, grida: «Si delibera! Si delibera!» E solleva una specie di martello, come Daïkakus, il dio giapponese di cui in questa vendita ci sono vari simulacrii, il dio delle ricchezze.
> Allora nei concorrenti avviene una specie di agitazione. Molti si guardano in viso. Alcuni hanno nei lineamenti una contrazione nervosa. Dopo un momento di silenzio, uno grida un più alto prezzo. E la gara ricomincia e séguita per poco.
> «Si delibera! Si delibera!» Il martello cade; e l'oggetto vien portato via dal migliore offerente. Così tutti li oggetti spariscono; e, di stanza in stanza, la casa diventa nuda e povera[20].

Tra gennaio e luglio 1885, nel giro di pochi mesi, il processo di maturazione personale auspicata nel manifesto programmatico *Contro le cronache* porta il giovane Gabriele a intraprendere un

---

[19] Ivi, p. 474. Questo stralcio è stato riportato quasi integralmente nell'articolo senza titolo, nella rubrica *Cronaca bizantina*, per "La Tribuna" del 22 novembre 1887. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 965-966. Anche stavolta la firma è quella del Duca Minimo.

[20] Ivi, pp. 474-475.

percorso sempre più definito, nella comprensione profonda delle dinamiche intrinseche ed estrinseche della rappresentazione. Emblematico è un articolo senza titolo scritto un paio di anni dopo, e comparso su "La Tribuna" del 22 novembre 1887, nella rubrica *Cronaca bizantina*: stavolta egli associa, in termini di eventi della capitale a cui assistere, le vendite d'asta e i concerti. Molto interessante è il fatto che dichiara il suo piacere di essere spettatore attraverso una sensazione olfattiva, quella che unisce l'odore dell'oggetto antico al profumo delle dame:

> In quest'anno a Roma avremo tre o quattro vendite pubbliche di una certa importanza: una vendita di circa sessanta piccoli quadri di scuola fiamminga, finissimi; una vendita di miniature su placche d'avorio, che portano le forme di Dubourg, del Lefèvre, del Weyler, del Siccardi il trionfatore, e dello svedese Hall che è il principe dei miniatori, il più delicato, il più aristocratico; e una vendita di avorii pornografici del XVIII secolo e di disegni *à la sanguine* molto pregevoli.
> Così, oltre che ai concerti del quintetto romano, potremo passare qualche squisita ora pomeridiana nelle sale delle vendite, gustando il singolare odore delle cose antiche misto al profumo delle vesti femminili, e guardando i preziosi oggetti trascorrere di mano in mano e seguendoli con l'ansia del desiderio e del timore[21].

Un paio di giorni dopo, il 24 novembre 1887, in un articolo senza titolo comparso su "La Tribuna" – nella rubrica *Cronaca d'arte* – il giovane Gabriele segnala una nuova tipologia di vendita d'asta, quella in cui sono protagonisti gli autografi di illustri personalità. Con un piglio da intenditore che sembra guardare già al fermento legato al mercato dei *suoi* autografi, egli offre una panoramica dei soggetti coinvolti e non manca di informare i lettori del ricavato:

---

[21] G. d'Annunzio, articolo senza titolo nella rubrica *Cronaca bizantina*, "La Tribuna", 22 novembre 1887. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 965. Anche stavolta la firma è quella del Duca Minimo.

> In questi giorni c'è stata a Parigi una gran vendita di autografi. Erano autografi di poeti, di romanzieri, di pittori, d'uomini politici, di regine, di re.
> Luigi XIV stava con il Gambetta, Carlo IX con Giuseppe Garibaldi, Caterina de' Medici con Isabella la Cattolica, Francesco di Sales con Napoleone I, Wolfango Mozart con Victor Hugo.
> La vendita ha prodotto 13.000 lire[22].

D'Annunzio torna a parlare delle vendite pubbliche il 31 gennaio 1888, in un altro articolo senza titolo nella rubrica *Cronaca delle arti*. Anche stavolta la dimensione mondana resta la cornice ideale per inquadrarle, pur nella rinnovata consapevolezza che spesso sono l'ultimo atto di un fallimento che costringe i possessori di qualche collezione a sbarazzarsene:

> Già a Roma, in queste prime ore pomeridiane, fredde e limpide, (ma ben, per chi ha sottile senso, commosse un poco dal presentimento della primavera) incominciano i convegni della gente ricca ed elegante nei luoghi di vendite pubbliche, nelle case dei grandi personaggi morti o in partenza, nelli studi delli artisti, nelle sale dei periti.
> «Si delibera! Si delibera!»
> Oltre alla gran vendita delli oggetti appartenuti alla contessa Mirafiori, abbiamo avuta in questi giorni la vendita all'asta de' mobili appartenuti al defunto cardinale Domenico Bartolini, nel palazzo della Fabbrica di San Pietro. Sta per finire la magnifica vendita del commendator Giacomini che si ritrae spontaneamente dal commercio delle antichità; ed avremo, in seguito, la vendita del signor Scalabrini che se ne ritrae per forza di sventure; e molte altre ancora[23].

---

[22] G. d'Annunzio, articolo senza titolo nella rubrica *Cronaca d'arte*, "La Tribuna", 24 novembre 1887. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 973. La firma è ancora quella del Duca Minimo.

[23] G. d'Annunzio, articolo senza titolo nella rubrica *Cronaca delle arti*, "La Tribuna", 31 gennaio 1888. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 1040. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

Ormai la sua scrittura è sempre più orientata a descrivere in dettaglio alcuni oggetti, esprimendo con sicurezza il suo gusto personale e le sue valutazioni in materia d'arte: «Roba di qualche pregio ve n'era in quantità grande [...] Veramente magnifica mi parve una cornice alzata in piastra di rame [...] Indubbiamente di Masaccio mi parve una tavola rappresentante il Crocifisso, con cinque o sei figure di santi»[24]. Non perde nemmeno l'occasione di rivelare i suoi desideri di compratore, se le sue tasche di Duca Minimo glielo permettessero:

> Fra tutte le stampe in vendita, una sola avrei voluto io acquistare: la stampa originale di Alberto Durero, rappresentante Sant'Uberto, che è il più gran pezzo inciso a bulino dal mirabile artefice e de' più ricercati, come afferma anche il Grandellini nella sua opera su gli intagliatori, edita in Siena nel 1809. Il santo, tutto in arme, sta in ginocchio d'innanzi a un cervo che sorge in fra li alberi portando nel mezzo delle due corna ramose un crocifisso; il cavallo bardato, in arnese di guerra, è a sinistra; cinque cani da caccia son disposti in varie attitudini, sul primo piano; e nel fondo si perde un paesaggio montuoso.
> Un'altra cosa rara e desiderabile mi parve un calice d'antico vetro di Boemia, portante in giro la Cena delli Apostoli, dall'originale di Leonardo, incisa alla ruota con una meravigliosa finezza. Si rilasciava al fortunato compratore una dichiarazione autentica del padre Filippo Valentini, Superiore della Missione di Montecitorio, accertante che questo calice fu da un magnifico signore boemo donato al cardinal Marini il quale volle lasciarlo alla casa stessa della Missione di Montecitorio in Roma.
> Tanto il calice quanto la stampa sono oramai lungi da me! Però io mi consolo della mia sventurata passione per le stampe pensando che fra poco io potrò saziarmene a mio diletto nella Esposizione macabra al palazzo delle Belle Arti[25].

---

[24] Ivi, p. 1041.
[25] Ivi, p. 1042.

Tre anni dopo la pubblicazione di *Contro le cronache*, ormai si nota il pieno sviluppo del gusto antiquario di d'Annunzio. La frequentazione delle cerimonie-spettacolo della capitale gli ha permesso di vivere la maturazione che auspicava: ne è una riprova il fatto che, nei suoi resoconti, tende sempre più a soffermarsi (e dunque a far soffermare l'attenzione dei lettori) sull'autenticità e il valore degli oggetti, documentandosi anche sulla loro storia.

È anche interessante notare che questo articolo del 31 gennaio 1888 termina con la segnalazione di un'esposizione «retrospettiva e contemporanea di tutto ciò che riguarda la Morte»[26]. Con la sua fervida immaginazione creativa, il giovane Gabriele pensa a una visita teatralizzata di macabra vivacità:

> Ammireremo inoltre tutte le possibili varietà delle casse, dei sudarii, dei catafalchi, delle urne, delle tombe, delle bare. M'immagino che saremo introdotti da uscieri in gramaglia, e che al *buffet* potremo avere soltanto bibite di lutto, come per esempio stout, bitter, vini neri; e che il servizio sarà fatto da *garçons* in abito da becchino. Con un piccolo aumento di prezzo, avremo forse il diritto di bere in cranii umani, a similitudine di Han d'Islanda. Su gonfaloni di crespo saranno inscritte le massime di quel caro Schopenhauer[27].

Questa visita teatralizzata raggiunge il culmine con la visione di una macabra performance di alcuni attori su un palco, accompagnati da scheletrici orchestrali. A seguire, un gruppo di smunte fanciulle preposte alla consolazione dei moribondi:

> Sopra un palco, una compagnia di mimi malinconiosi evocherà la scena storica del ballo delle Vittime. Una orchestra di uomini ischeletriti eseguirà composizioni di circostanza, l'*Holbein-Polka*, il *Valzer dei Trapassati*, il *Notturno delle Anime*, la gran marcia della *Sinfonia fantastica* d'Ettore Berlioz. E, infine, alcune ragazze,

---

[26] Ivi, pp. 1042-1043.

[27] Ivi, p. 1043.

> vestite com'Eleonora Duse nell'*Abbesse de Jouarre*, offeriranno una suprema consolazione a coloro che, per unanime parere dei medici, son condannati a morire in breve. Saran seguite in tutto le indicazioni sceniche di Ernesto Renan.
> JULIE. Ah! D'Arcy! D'Arcy! Que me faites-vous faire?
> D'ARCY. On ne se trompe pas au moment de mourir. Je suis sûr d'avoir raison.
> JULIE, *éperdue*. Ami, ce moment est pour moi le commencement de l'éternité[28].

Il riferimento a Eleonora Duse non è affatto casuale: d'Annunzio l'aveva vista più volte in scena a Roma, e l'aveva menzionata anche in altri suoi scritti giornalistici coevi con un'enfasi tale da lasciar pensare che effettivamente un giorno la loro sarebbe stata – nella efficace definizione di Annamaria Andreoli – "una coppia predestinata"[29]. La trascrizione di alcune battute in francese del dramma storico di Renan[30] chiude con originalità questo articolo del 31 gennaio 1888, riportando il giovane Gabriele al ricordo del debutto romano pubblicato su "La Tribuna", nella serie *Piccolo corriere*, il 10 dicembre 1886[31].

Qualche mese dopo, il 14 maggio 1888, nella rubrica *Cronaca letteraria*, d'Annunzio ritorna a fare l'antiquario parlando della fine della biblioteca del defunto barone De la Roche-Lacarelle, a Parigi, per volontà dei nipoti eredi. L'occasione è buona per sottolineare l'aspetto più deleterio delle vendite d'asta: lo smembramento di collezioni importanti, che inevitabilmente distrugge la cura e il disegno culturale di chi, per anni, si è cimentato nella raccolta. An-

---

[28] Ivi, p. 1043.

[29] Cfr. A. Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Marsilio, Venezia, pp. 49-58.

[30] Vedi P. Bertolone, *L'«Abbesse de Jouarre» di Ernest Renan nella realizzazione di Eleonora Duse*, in www.drammaturgia.it (data di pubblicazione sul web: 14 dicembre 2015).

[31] G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, "La Tribuna", 10 dicembre 1886. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 722-723. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

che la creazione di una collezione, dunque, è intesa come un gesto di matrice artistica che esprime la personalità del collezionista. Il nobile erudito francese aveva gusti molto raffinati, e prediligeva i volumi editi alla fine del secolo XV e nei secoli XVI e XVII:

> Fra pochi giorni sarà messa all'incanto, in Parigi, la biblioteca d'uno dei più grandi bibliofili del secolo XIX; e fra pochi giorni quella moltitudine di libri preziosissimi, messa insieme con tanto dispendio, con tanta pazienza, con gusto sì delicato e sottile, verrà dispersa per tutto il mondo, inesorabilmente.
> I buoni intenditori provano, d'innanzi a questa dispersione, un senso profondo di tristezza e di rammarico; quasi come d'innanzi alla distruzione di una pura opera d'arte. La biblioteca del barone De la Roche-Lacarelle era veramente così armonica, così omogenea, così squisita in ogni sua parte, che, in verità, non sarà forse più possibile nell'avvenire uguagliarne la perfezione mai. E tutti i bibliofili quindi piangono con caldissime lacrime su la fine di una cosa bella.
> Il barone Sosthène De la Roche-Lacarelle era nato, nel castello di Juliénas, il 28 luglio 1816 ereditando dal padre la passione per i libri e il gusto della erudizione rara. Tutta la sua vita è, pe quanti bibliofili corron dietro la chimera del Libro Introvabile, un esempio luminoso di costanza, di perspicacia, di instancabilità, e anche di fortuna[32].

Nel descrivere la meticolosa ricerca del barone di esemplari in perfetto stato (non una macchia, non una pagina mancante, non un'imperfezione, solo rilegature di pregio…) contrassegnati dai suoi *ex libris*, d'Annunzio lascia intravedere la sua stessa anima di bibliofilo[33], e ricorda ciò che si cela nella passione per i libri: «non

---

[32] G. d'Annunzio, *La biblioteca del barone de la Roche-Lacarelle*, "La Tribuna", 14 maggio 1888. In *Scritti giornalistici*, 1, cit., pp. 1173. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

[33] Interessanti le testimonianze di Antonio Bruers (1887-1954), che fu bibliotecario e archivista di d'Annunzio: *La biblioteca del Vittoriale*, «Nuova Antolo-

so più quale scrittore affermò essere qualche volta più potente, sempre migliore per lo spirito, ma spesso soverchiatrice quanto la passione per le donne»[34].

Molto dettagliata è la descrizione del barone intento a valutare un esemplare di pregio. I suoi gesti sono presentati con l'ormai consueta tecnica di scrittura di d'Annunzio, di spiccata matrice teatrale, riferita alla stima degli oggetti preziosi:

> I bibliofili di Parigi ricordano ancora la lunga, smilza, donchisciottesca figura umana che si vedeva tutti i giorni, tra il 1872 e il 1883, dalle tre alle sei del pomeriggio, campeggiare in oscuro su una finestra illuminata, nel magazzino di Augusto Fontaine; e ricordano le due lunghissime braccia che elevavano al cielo, come in olocausto, un oggetto di piccola misura, su cui tremavano le dita scarne e pallide carezzevolmente. La figura era quella del barone di Lacarelle che verificava un libro o giudicava della qualità di una rilegatura.
> Il suo esame era minuzioso e attentissimo.
> Egli portava, nel suo giudizio e nella sua scelta, un vero gusto di arte. E chi l'avesse osservato avrebbe potuto conoscere il risultato di quel lungo esame dalla maniera con cui il bibliofilo rimetteva al posto il volume.
> S'egli, per esempio, lo gettava con una specie di disdegno su la vetrina o su la tavola, la rilegatura manifestamente non gli piaceva punto. In vece, s'egli lo posava con una cura quasi amorevole, come temendo di guastarne la veste delicata, l'opera del rilegatore senza alcun dubbio aveva la sua alta approvazione.
> Allora, mentre conversava, prendeva e riprendeva istintivamente il volume, lo guardava cento volte, accarezzava la rilegatura con una voluttà quasi inconscia, «*promenant sur le dos et les plats une paume attendrie*», secondo la frase arguta d'Anatole France; e spesso, se si

gia», 16 ottobre 1934, pp. 592-600 e *D'Annunzio bibliofilo*, «Il libro italiano», fasc. 4, aprile 1938, pp. 5-7. Si veda anche il *Carteggio d'Annunzio-Bruers*, a cura di M. Menna e R. Castagnola, con un saggio di L. Lattarulo, Carabba, Lanciano 2011.

[34] G. d'Annunzio, *La biblioteca del barone de la Roche-Lacarelle*, cit., p. 1174.

> trattava d'un libro importante non posseduto da lui, lo comperava, dopo aver spiegato, a tale scopo, una tattica e uno spirito d'una sottigliezza straordinaria[35].

In questo articolo il giovane Gabriele rivela, una volta di più, la sua anima di poeta con la passione antiquaria:

> In tutta quanta la biblioteca io sceglierei, per la mia felicità (e spero che un qualche lettore mio devoto mi voglia fare il principesco dono), la raccolta delle poesie di Francesco Petrarca, le quali il divino Attavante scrisse di sua mano e illustrò di mirabili disegni per la felicità del poeta Lorenzo de' Medici[36].

Forse qualcuno ha davvero provato a esaudirlo, se si tiene conto del fatto che ora nella sua biblioteca personale al Vittoriale è conservato un volume, *Il Petrarca di nuovo ristampato et diligentemente corretto* (In Venetia, appresso Giovanni Alberti, 1609), sulla cui seconda di copertina si legge: "appartenente a G. d'Annunzio (Asta Capponcina)"[37]. Un cimelio prezioso, sopravvissuto a molte vicissitudini e fortunosamente ritornato in possesso dell'affezionato proprietario.

La vendita all'asta degli oggetti della Capponcina[38] può essere considerata l'ultima delle cerimonie-spettacolo che hanno segnato la giovinezza di d'Annunzio, il cui copione – di 80 pagine – è scritto nel catalogo oggi conservato al Vittoriale[39]. A partire dal 1° febbraio 1921, ovvero il giorno in cui ha cominciato a risiedere a

---

[35] Ivi, p. 1175.

[36] Ivi, pp. 1176-1177.

[37] Stanza del Monco, XII bis, 12/A.

[38] Cfr. G.B. Guerri, *Come un signore del Rinascimento fra cani, cavalli e belli arredi: d'Annunzio a Firenze fra il 1898 e il 1910*, in *1910 fuga dalla Capponcina: d'Annunzio tra Firenze e Francia*, catalogo a cura di E. Puliti, C.D.&V., Firenze 2011, pp. 47-55.

[39] *Catalogo della Collezione Gabriele D'Annunzio esistente nella villa La Capponcina presso Settignano: mobili antichi, quadri, stoffe, maioliche, vetri di Murano,*

Gardone Riviera, egli ha splendidamente messo in pratica il proposito di fare lo storico, l'archeologo e l'antiquario creando quel "libro di pietre vive" che è il Vittoriale[40]. Abilissimo artefice del mito e del monumento di sé, ha genialmente collocato nella sua ultima e amata dimora le tracce più intense della sua straordinaria esistenza, senza mai lasciare nessun dettaglio al caso. Moltissimi anni dopo l'uscita dell'articolo *Contro le cronache*, Gabriele era riuscito a vincere anche la sfida di coronare i suoi sogni giovanili, raccontando il suo vivere inimitabile ai suoi contemporanei e, soprattutto, ai posteri.

Questo contributo vuole essere una mia personale riflessione, inedita e a posteriori, legata alle "Conversazioni Dannunziane" e alle tappe del progetto di ricerca *The Dead City Project* finora presentate al Collegio Ghislieri di Pavia. Ringrazio sinceramente il prof. Maurizio Harari per aver condiviso tutte le mie ardimentose imprese culturali di matrice dannunziana e, ancora di più, per la sua amicizia di ex collegiale pavese.

---

ferri, cuoi, bronzi, marmi, riproduzioni artistiche in terracotta, mobili e oggetti d'uso e arredamenti da giardino, Impresa vendite Galardelli e Mazzoni, Firenze 1911.

[40] Vedi G.B. Guerri – L. Capellini, *Con d'Annunzio al Vittoriale*, Minerva, Bologna 2015.

Alessandro Brodini

«*E allora io cercai le Sibille*». Gabriele d'Annunzio e la Cappella Sistina

La passione per il Rinascimento che Gabriele d'Annunzio coltiva nel corso della sua cinquantennale carriera letteraria aveva trovato già a Roma negli anni Ottanta un fertile terreno in cui attecchire e dal quale assorbire alcuni degli spunti che poi avrebbero caratterizzato l'opera del letterato.

Giunto a Roma nel novembre del 1881, il giovane d'Annunzio si ritrova in una città che sta cambiando volto: da poco assunto il ruolo di capitale del Regno, l'urbe cerca di smettere gli abiti provinciali per assumere l'aspetto di una moderna metropoli. La Roma umbertina si fa strada sventrando parti della città storica e così si aprono nuovi assi viari e sorgono i ministeri, le ambasciate, i teatri e i quartieri residenziali – interventi talvolta condotti come speculazioni edilizie che non lasciano indifferente il nuovo arrivato[1]. Sebbene ciò che sembra attrarlo sia la vita mondana della città (teatri, salotti, caccia e cavalcate), in realtà d'Annunzio intraprende anche, in questi primi anni romani, una vera e propria educazione artistica che si rivelerà decisiva per la sua officina letteraria[2]. Guidato da Francesco Paolo Michetti e dai pittori del Caffè Greco, il futuro letterato acquisisce un'aggiornata cultura

---

[1] A. Andreoli, *D'Annunzio giornalista e la tutela del patrimonio artistico*, in *D'Annunzio e la comunicazione di massa*, Atti del Convegno (Brescia 2004), a cura di E. Conti, Fondazione Civiltà Bresciana, Brescia 2005, pp. 9-34.

[2] A. Andreoli, *Dalla Roma Bizantina alla Roma del «Nuovo Rinascimento»*, in *Gabriele d'Annunzio. Dalla Roma Bizantina alla Roma del «Nuovo Rinascimento»*,

figurativa, che egli allena anche con la pratica della scrittura giornalistica in qualità di critico di esposizioni d'arte, prevalentemente contemporanea[3].

Invece, l'architettura che lo interessa maggiormente è quella della città del Cinque e Seicento, come ci assicura il suo alter ego di quegli anni, il dandy Andrea Sperelli, che ama «non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi» e sogna di «possedere un palazzo incoronato da Michelangelo e istoriato dai Carracci, come quello Farnese»[4]. Michelangelo è proprio l'artista rinascimentale che d'Annunzio predilige, sia per il titanismo della sua opera, sia per la sofferenza e la solitudine che, secondo il letterato, hanno caratterizzato la vita del grande fiorentino[5]. E tra le opere di Michelangelo, la Cappella Sistina occupa certamente un posto di rilievo in tutta la produzione letteraria di d'Annunzio, il quale ha trasposto motivi tratti dalla volta in poesie, romanzi, prose intimistiche, discorsi politici e persino nelle lettere alle amanti. Non solo: nella sua ultima dimora sul lago di Garda, il Vittoriale, egli ha arredato alcuni ambienti con grandi riproduzioni fotografiche dei personaggi che abitano la volta della Sistina. In queste pagine vorrei quindi

---

Catalogo della Mostra (Roma 2000-2001), a cura di A. Andreoli e G. Piantoni, Alemandi, Roma 2000, pp. 21-22.

[3] G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici 1882-1888*, 1, a cura di A. Andreoli e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1996; S. Scotoni, *La prima critica d'arte di Gabriele d'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 31, 1982, pp. 83-90.

[4] G. d'Annunzio, *Il piacere*, in Id., *Prose di romanzi*, 1, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1988, p. 38. Come Duca Minimo scrive *Il ricevimento al Palazzo Farnese*, «La Tribuna», 22 gennaio 1887, ora in G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, cit., 1, pp. 797-802. Sul ruolo della città nel romanzo cfr. E. Paratore, *Le visioni di Roma nel «Piacere»*, in *D'Annunzio a Roma*, Atti del Convegno (Roma 1989), Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1990, pp. 163-177, mentre sull'importanza di Roma per la produzione dannunziana cfr. P. Gibellini, *La stagione romana e il gusto figurativo di d'Annunzio*, ivi, p. 71-88.

[5] Sul rapporto tra d'Annunzio e Michelangelo cfr. il mio contributo *Il sorriso di Michelangelo. Gabriele d'Annunzio e la costruzione di un mito*, in *Antworten auf Michelangelo*, Atti del Convegno (Bonn 2015), in corso di stampa.

prendere in esame il ruolo che gli affreschi di Michelangelo hanno giocato sia nell'opera letteraria, sia nella vita privata del Poeta.

L'incontro tra d'Annunzio e la Cappella Sistina dev'essere avvenuto precocemente, già negli anni in cui frequenta il collegio a Prato e ha il compito di scrivere dei componimenti, uno dei quali ispirato a Michelangelo; egli, inoltre, prende a prestito dalla biblioteca del Cicognini le *Vite* di Vasari, un testo da lui amatissimo, consultato e citato molto spesso[6]. Appena trasferito a Roma, lo scrittore ha di certo modo di vedere finalmente gli affreschi dal vero e, sebbene non mi risulti una prova diretta di una sua visita alla Sistina, testimonianze più tarde sembrano dissipare eventuali dubbi. Da un appunto riferito all'inizio del 1897, apprendiamo che d'Annunzio ha visitato la Torre Borgia nei Palazzi Vaticani[7], mentre nella *Licenza* (1916) che segue *La Leda senza cigno* egli afferma: «In giorni inquieti di giovinezza e di ambizione cercai un che di grande e di remoto all'ombra dei Palazzi Vaticani [...]. E *rivedo* la volta dei Profeti e delle Sibille»[8]. Del resto, sono proprio queste ultime che affasciano da subito il Poeta, se più tardi egli ricorda: «Nella mia prima giovinezza l'amore delle sibille michelangiolesche mi salvava dalle passioni vili»[9].

Si intravedono, nella filigrana di quest'ultima affermazione, due aspetti che possono essere utilizzati come chiave di lettura del rapporto tra d'Annunzio e la Sistina. Innanzitutto il Poeta non

---

[6] A. Andreoli, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, pp. 33, 73.

[7] G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti e R. Forcella, Mondadori, Milano 1976, p. 146.

[8] G. d'Annunzio, *Licenza* a *La Leda senza cigno*, in Id., *Prose di romanzi*, 2, a cura di N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1989, p. 959. Il corsivo è nostro.

[9] G. d'Annunzio, *La sibilla senza volto*, in *Il libro ascetico della giovane Italia*, ora in Id., *Prose ricerca*, 1, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2005, p. 466. In *Laus Vitae*, il Poeta chiede alla Sibilla Delfica di accompagnarlo nel cammino di abbandono dei «lascivi amori mendaci»: vedi G. d'Annunzio, *Maia*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, 2, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1984, p. 203, v. 826.

è interessato a tutta la decorazione della cappella, bensì soltanto a poche specifiche figure: le Sibille, i Profeti, gli Ignudi, alcune rare storie bibliche ma, sorprendentemente, non il Giudizio universale – un testo pittorico altamente drammatico e "teatrale", che avrebbe potuto fornire innumerevoli spunti al giovane letterato dall'occhio prensile (ci sarebbe da interrogarsi, dunque, sul significato di una tale eclatante assenza). Secondariamente, è rilevante l'uso a cui d'Annunzio piega gli affreschi. Egli, cioè, non è mai uno spettatore neutrale; l'osservazione e la descrizione dei dipinti sono invece finalizzate a un preciso scopo, a un'interpretazione più o meno forzata.

Ma, accanto all'osservazione degli affreschi (dal vero o, come si dirà poi, in riproduzione fotografica), quali sono le fonti letterarie che d'Annunzio sfrutta nell'avvicinarsi alla volta della Sistina? Un'incursione nella sua biblioteca ci consente di individuare con certezza le principali opere a cui egli fa riferimento. Il patrimonio librario del Poeta si arricchisce ulteriormente con il suo trasferimento al Vittoriale, quando egli può acquisire la cospicua biblioteca, ricca di oltre seimila volumi e di una grande quantità di fotografie, che lo storico dell'arte e michelangiolista tedesco Heinrich Thode, precedente proprietario della villa, aveva abbandonato fuggendo dall'Italia a causa della Prima Guerra Mondiale[10].

Tra le opere lette e compulsate da d'Annunzio ci sono le già citate *Vite* vasariane, ma anche la biografia di Michelangelo scritta da Ascanio Condivi, nonché numerose edizioni di *Lettere* e *Rime*, dalle quali d'Annunzio più volte cita brani o versi, compreso il famoso sonetto che Michelangelo scrive a Giovanni da Pistoia e, raccontando le fatiche patite per l'affresco della volta della Sistina, si autoritrae al margine del foglio nell'atto di dipingere in una

---

[10] V. Terraroli, *Gabriele d'Annunzio e le biblioteche d'arte presenti a Gardone Riviera negli anni Venti. I. Le biblioteche di Alexander Günther e di Henry Thode*, «Artes», 2, 1994, pp. 162-178; *II. La biblioteca d'arte di Gabriele d'Annunzio*, «Artes», 4, 1996, pp. 54-88.

posizione disagevole[11]. La volta, la «fatidica volta»[12], la «sovrumana volta»[13], è presentata da d'Annunzio come un'amica-nemica di Michelangelo, un'opera necessaria per il pittore ma che mina la sua salute, e lo scrittore sottolinea come il sonetto esprima l'estrema fatica e il travaglio di un artista solitario alle prese con un'opera titanica[14].

Delle *Lettere*, d'Annunzio ricorda quella inviata da Michelangelo al fratello Buonarroto il 17 novembre 1509, proprio nel periodo dei lavori alla Sistina; qui, lamentandosi della propria situazione, l'artista affermava: «Io sto qua in grande afanno e chon grandissima faticha di chorpo, e non ò amici di nessuna sorte e no' ne voglio»[15]. D'Annunzio è particolarmente colpito dalla solitudine del genio e commenta: «Mi sembra che mai fu proferita da uomo parola più amara»[16].

Accanto alle fonti primarie, d'Annunzio consulta anche altri testi che lo aiutano a formarsi un'immagine articolata della Sistina. Gli autori più amati sono i francesi, e tra questi l'Hippolyte Taine del *Voyage en Italie* (1866) occupa un posto di rilievo. È già stato notato come alcune descrizioni della Sistina offerte dal pensatore francese vengano ricalcate da d'Annunzio, il quale le utilizza non solo per descrivere le posture dei personaggi, ma pure per interpretare il loro significato. E così anche certi brani di *Les Deux Masques*

---

[11] M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Laterza, Bari 1960, n. 5; G. d'Annunzio, *Notturno*, in Id., *Prose ricerca*, cit., 1, p. 360.

[12] G. d'Annunzio, *I segnali dell'erba*, in *Il libro ascetico*, cit., p. 688.

[13] G. d'Annunzio, *Dante gli stampatori e il bestiaio*, in *Il compagno dagli occhi senza cigli*, ora in Id., *Prose di ricerca*, cit., 1, p. 1631.

[14] G. d'Annunzio, *Messaggio del convalescente agli uomini di pena*, in *Il libro ascetico*, cit., p. 548: «Quel grande artefice carsico ebbe per amico e nemico la volta della Sistina così com'egli rappresenta il suo travaglio nel disperato sonetto a Giovanni da Pistoria».

[15] M. Buonarroti, *Il carteggio di Michelangelo*, 1, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Spes, Firenze 1965, pp. 101-102.

[16] G. d'Annunzio, *Il compagno dagli occhi senza cigli*, cit., p. 1455.

(1880-84) di Paul de Saint-Victor si ritrovano impiegati in d'Annunzio[17].

Minore attenzione è stata invece posta al ruolo che Jules Michelet deve aver giocato nella formazione del "pensiero" rinascimentale dannunziano. Il Poeta ha ovviamente presente (e possiede) la monumentale *Histoire de France* (1833-1841), in particolare il capitolo dodicesimo del volume su *La Renaissance*, dove lo storico francese descrive Michelangelo come una sorta di giustiziere che, proprio nel soffitto della Sistina, manifesta la sua passione per la giustizia e il suo dispiacimento per le miserie dei tempi che sta vivendo[18]. È questo un pensiero caro anche a d'Annunzio, il quale si propone come il fautore di un nuovo Rinascimento, cioè il terzo, dopo quello dei greci di Fidia e dei fiorentini di Leonardo e Michelangelo. Tale concetto non è certo passato inosservato tra gli intellettuali francesi, se Romain Rolland definisce d'Annunzio un «un monstre de génie, comme ses modèles de la Renaissance»[19]. Di Rolland, d'Annunzio conosce la *Vie de Michel-Ange* del 1905 che lo scrittore francese, in una lettera dell'anno seguente, si offre anche di inviargli[20]. Pochi anni dopo, nel 1924, componendo la favilla intitolata *La passione di Michelagnolo*, d'Annunzio riprende proprio alcuni brani tratti dalla *Vie* di Rolland[21].

Seppure significativa, questa precoce apertura internazionale non deve comunque mettere eccessivamente in ombra l'apporto

---

[17] G. Tosi, *D'Annunzio, Taine et Paul de Saint-Victoir*, «Studi francesi», 34, 1968, pp. 31-38. Si conservano copie dei testi di questi autori nella Biblioteca del Vittoriale.

[18] J. Michelet, *Histoire de France*, 7, *Renaissance*, Chamerot, Paris 1855, in particolare le pp. 226-242 dedicate alla Sistina. Da notare che Michelet in queste pagine non tratta il Giudizio: «Mettons à part le Jugement dernier [...]. Il ne s'agit ici que de la vôute, et bien plus, et surtuot des intervalles des fenêtres», p. 228.

[19] Citato in A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 374. Cfr. anche le pp. 255-256.

[20] N. De Vecchi Pellati Formentini, *Bonarroto sacrum. Contributo alla lettura del Michelangelo di d'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», 34-35, 1982, p. 251.

[21] Ivi, p. 252.

della cultura italiana. Non va dimenticato, dunque, il legame di amicizia e stima reciproca che d'Annunzio intesse con Angelo Conti per il quale, nel 1900, redige un *Ragionamento* (intitolato *Dell'arte, della critica e del fervore*) a introduzione del libro *La beata riva*, dove Conti presenta la Cappella Sistina come il primo dei «luoghi consacrati dalla fama»[22]. Infine, negli anni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, d'Annunzio è legato al gruppo di intellettuali e artisti che nel 1895 fondano a Roma la rivista "Il Convito", nell'ambito della quale Michelangelo è interpretato in chiave eroica e superomistica. È evidente che d'Annunzio, in questa fase giovanile, appaia interessato al tema del titanismo grazie al quale il pittore viene inteso come un misto di grandiosità, genio e superiore isolamento dal resto degli uomini. Si tratta di un'interpretazione della figura dell'artista che andrà sempre più consolidandosi nello scrittore, il quale ancora nel 1918, in un discorso alle reclute del 1900, definisce Michelangelo come un «creatore titanico»[23].

L'idea che l'artista fiorentino abbia combattuto per tutta la vita contro se stesso per raggiungere le vette dell'arte si ripresenta sovente tra le pagine dannunziane e viene talvolta sviluppata utilizzando la metafora di Giacobbe in lotta con l'angelo. Tale scontro, in cui si riflette un'ansia di sublime che tormenta costantemente lo spirito di Michelangelo (non meno che quello dello scultore dannunziano Lucio Settala), si svolge anche nella Cappella Sistina e d'Annunzio si domanda come mai il pittore non abbia pensato, in qualche sua opera, di rappresentare se stesso impegnato nel combattimento sovrumano: «Mi piacerebbe di vedere trattata una tal lotta dall'arte michelangiolesca. Come il Buonarroto non ne fu tentato quando egli stesso su l'impalcatura della Sistina lottava con

---

[22] A. Conti, *La beata riva*, Treves, Milano 1900, p. 83.

[23] G. d'Annunzio, *Voci della riscossa. Alle reclute del 1900*, «Corriere della Sera», 5 maggio 1918, ora in Id., *Scritti giornalistici 1889-1938*, 2, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2003, p. 743.

l'Angelo e faceva allo sforzo "petto d'Arpia" o tendevasi "com'arco soriano"?»[24].

Come si vede, ancora una volta è qui citato il sonetto a Giovanni da Pistoia, ma d'Annunzio introduce anche un secondo elemento, ovvero il ponteggio ligneo impiegato da Michelangelo per dipingere la volta. Si ricordava sopra che d'Annunzio conosce perfettamente Vasari e Condivi, e deve aver quindi trovato stimolante l'episodio che i due biografi utilizzano per diffondere, o rafforzare, la tesi della rivalità tra Bramante e Michelangelo; contrasto che emergerebbe con particolare forza proprio nella progettazione del ponteggio. D'Annunzio non si pronuncia in merito a questioni squisitamente tecniche, ma l'immagine delle impalcature e la condizione di «colui che per anni stette sospeso alla volta della Sistina come al cielo della sua volontà e all'altezza del suo ardore»[25] lo hanno certamente affascinato. Nella favilla *La passione di Michelagnolo*, ricordando la fuga di Michelangelo dopo la caduta della Repubblica nel 1529, d'Annunzio descrive il pittore come «ripiegato e contratto sul suo cruccio e su la sua onta più disperatamente che quando discendeva dalle impalcature della Sistina rotto e si gettava nello stame di bestia egli dio, senza togliersi gli stivali, forati in ambe le tomaie dal soperchio delle unghie inselvatichite e adunche»[26]. Ma in un altro brano del *Notturno*, l'impalcatura diventa persino una costruzione fantastica, quasi una macchina teatrale, che si ripresenta nella mente del Poeta addormentato: «Il ponte di travi di tavole di ruote, dove

---

[24] G. d'Annunzio, *I segnali dell'erba*, cit., pp. 707-708.

[25] G. d'Annunzio, *Nostri monvmenta doloris*, in *Il Libro ascetico*, cit., p. 714.

[26] G. d'Annunzio, *La passione di Michelagnolo*, in *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, ora in Id., *Prose di ricerca*, cit., 1, p. 1410. Cfr. anche G. d'Annunzio, *Notturno*, cit., p. 166: la figura dello scultore napoletano Vincenzo Gemito è descritta come «una gran testa […] mal sostenuta da un corpo esile e curvo su due gambe rotte dalla fatica e tenute in piedi da una resistenza invitta, quali dovevano essere quelle di Michelangelo su le impalcature della Sistina».

Michelangelo saliva per dipingere la volta della Sistina, mi si è ricomposto nel sogno»[27].

Nello stesso brano d'Annunzio torna nuovamente sul tema della lotta, della fatica e della solitudine del pittore alle prese con la volta e descrive il suo lavoro: «Michelangelo lo preparava da sé [l'intonaco] ed era costretto a dipingerlo in un paio d'ore, dopo aver macinato da sé i colori, dopo aver fatto ogni mestiere da sé. Le spatolate sono visibili. Mi commuovono a dentro come se fossero le tracce lasciate da un combattimento vinto a furia di lampi mentali»[28]. Ancora una volta d'Annunzio si rifà prevalentemente a Condivi, secondo il quale Michelangelo avrebbe completato tutta l'opera da solo. Oggi sappiamo che non è così e che alcune parti della volta, come l'architettura dipinta, le iscrizioni e alcune figure secondarie, non sono state interamente affrescate da Michelangelo, qui affiancato da aiuti[29]. Questo però a d'Annunzio non sarebbe comunque interessato, perché Michelangelo doveva incarnare il genio isolato, dotato di capacità artistiche non umane.

Il Poeta, infatti, si chiede come il pittore riuscisse a commisurare figure così gigantesche, dovendole dipingere da vicino e senza poterle vedere dal basso. In uno dei rari accenni ai riquadri centrali della volta, d'Annunzio si sofferma sulla dimensioni delle figure e si chiede «come faceva [Michelangelo] a proporzionare con questa [la mano di Dio] il resto della grandezza» e paragona il corpo di Adamo al suo stesso quando è sotto l'effetto delle droghe: «Quando dipingeva questa testa d'Adamo, i piedi della figura erano laggiù, lontani come i miei se nel travaglio dei tossici smarrisco il senso del corpo e mi difformo a dismisura»[30].

---

[27] Ivi, p. 360.

[28] Ibidem.

[29] U. Pfisterer, *La Cappella Sistina*, Campisano, Roma 2014, p. 58.

[30] G. d'Annunzio, *Notturno*, cit., pp. 360-361. Sulla dimensione della figura di Adamo, vedi A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 100: «La pura forma del suo corpo occupa tutto lo spazio di terra sul quale egli s'è destato».

Ma l'immedesimazione più affascinante non è tanto quella tra il Poeta e i personaggi della Sistina, quanto piuttosto quella tra d'Annunzio e Michelangelo stesso: nel corso della sua vita il letterato tende sempre di più a paragonarsi all'artista e a sentirsi a lui vicino. Una prima tappa di questo processo si può far risalire proprio all'incontro con la Cappella Sistina. Nel poema *Laus Vitae* (1903), un vero e proprio itinerario tra i personaggi dipinti da Michelangelo, il protagonista giunge, dantescamente, al cielo sistino dopo il viaggio nell'agro romano e nella "città terribile"[31]. Seguendo il consiglio di Michelet («Il faut y aller seul […]. Il faut affronter seul cet tête-a-tête»)[32], il Poeta entra nella cappella e si sdraia sul pavimento, assumendo così la stessa posizione che Michelangelo teneva sui ponteggi per affrescare la volta[33]. E così, abbandonato, d'Annunzio si appresta ad assistere a una sorta di psichedelico spettacolo teatrale messo in scena per lui soltanto[34].

Negli oltre 1200 versi lungo i quali si dipana questa rappresentazione, il Poeta interpreta la Sistina come "dramma", sia nel senso che quegli affreschi costituiscono una metafora del dolore universale dell'uomo, sia perché d'Annunzio impiega degli accorgimenti descrittivi che sembrano rimandare – ci pare – al mondo del teatro. In merito al primo aspetto, già Michelet parlava della volta come una «œuvre de douleur» popolata da «figures désespérées», a cui

---

[31] G. d'Annunzio, *Laus Vitae*, in *Maia*, cit., pp. 179-215. Il paragone dantesco è suggerito da Giuseppe Papponeti nel commento a G. d'Annunzio, *Maia*, a cura di G. Papponnetti, Ediars, Pescara 1995, p. 291. Ai fini della spiegazione dei contenuti è ancora utile l'edizione di *Maia* a cura di E. Palmieri, Zanichelli, Bologna 1941.

[32] J. Michelet, *Renaissance*, cit., p. 229.

[33] Ivi, p. 227: «Il y avait un lit, sur lequel il peignait pendu à la voûte, la tête renversée».

[34] È la stessa «visione sublime» che d'Annunzio immagina presentarsi al pontefice neoeletto che, anziché sedersi sul trono papale, si stenda supino sul pavimento. Vedi G. d'Annunzio, *Licenza* a *La Leda senza il cigno*, cit., p. 960.

fa eco in *Laus vitae* «la voce di tanto dolore» nel «ciel disperato di tanta bellezza»[35]. Ma anche Angelo Conti è colpito dalla «scena spaventosa del dolore umano» e interpreta la cappella come «poema del dolore e della morte»[36].

Rispetto al secondo punto, la "teatralizzazione" dannunziana avviene mettendo in risalto il senso del movimento che gli affreschi trasmettono e infatti, non appena il Poeta si sdraia, il soffitto inizia a roteare come in un caleidoscopio[37]. Inoltre la sensazione di dinamismo è suggerita anche dalle traiettorie che egli fa compiere al proprio sguardo guizzante, il quale non segue un percorso "conseguente" (per esempio da destra a sinistra, dall'alto al basso), ma si sposta continuamente da un punto all'altro della volta, anche con scarti diagonali che connettono punti diametralmente opposti del grande vano[38]. E addirittura il movimento è generato dallo sguardo dei personaggi stessi, come quello della Sibilla Delfica, che viene interrogata da d'Annunzio, curioso di sapere se stia guardando Aman crocifisso, rappresentato nel punto opposto rispetto a quello dove si trova lei[39]. Pure nella scelta delle poche storie bibliche descritte vengono predilette quelle più movimentate e drammatiche raffigurate nei pennacchi (Davide e Golia, Giuditta e Oloferne, punizione di

---

35 J. Michelet, *Renaissance*, cit., pp. 228, 232. Cfr. G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 193, v. 489; p. 187, v. 279.

36 A. Conti, *La beata riva*, cit., pp. 98, 100.

37 G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 187, vv. 275-276: «Rivolgeasi tutta la volta / come ruota sopra di me».

38 Il primo personaggio incontrato è Ezechiele, al centro del vano, poi ci si sposta sulla Persica, dipinta accanto, poi verso un lato corto del vano, poi nell'angolo vicino, poi in quello diagonalmente opposto, e così via. Anche l'approccio agli Ignudi si svolge con un continuo zig-zag dello sguardo.

39 G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 201, vv. 757-764. La Delfica è rappresentata immediatamente vicina al pennacchio con Giuditta e Oloferne, sopra l'ingresso alla cappella, invece Aman è dipinto nel pennacchio diagonalmente opposto, vicino alla parete del Giudizio.

Aman)[40]. Oltre al tema del dinamismo d'Annunzio sottolinea, qualche anno più tardi, anche un altro concetto indissolubilmente connesso al movimento, ovvero il ritmo. Descrivendo il cielo di Roma nel giorno dell'elezione di Benedetto XV (3 settembre 1914), egli afferma: «Sembra mosso per me dal medesimo ritmo che nello spazio curvo della Sistina atteggia le forze necessarie»[41].

Un altro elemento tipicamente teatrale, che non attiene alla rappresentazione pittorica, è il suono. Angelo Conti ci averte che, percorrendo i diversi scomparti della volta, si assiste a un crescendo di dolore e disperazione: «ecco il *suono* delle prime grida, ecco lo *spettacolo* dei primi uccisi»[42]. Non stupisce quindi che anche d'Annunzio, ad un certo punto, non veda più le scene bibliche e senta solo un antico canto corale greco che risuona nel grande vano scuro della cappella[43]. Ma in questa «voûte obscure et solitaire»[44] improvvisamente ecco un altro effetto scenico: i giovani ignudi prendono a «irraggiare / lo spazio con lo splendore / d'una nudità»[45]. La dinamica della luce contribuisce così a creare la sensazione che si stia assistendo a una rappresentazione teatrale.

Infine, i personaggi si trasformano in veri attori. Dapprima essi parlano tra loro, poi il Poeta-spettatore ne interroga alcuni, infine si instaura un dialogo tra il Poeta e un Ignudo. Come un attore che stia nascosto dietro le quinte, «alcuna delle creature / accosciate

---

[40] D'Annunzio non parla del quarto pennacchio con l'episodio del serpente di bronzo; si sofferma inoltre sulla raffigurazione di una donna nel riquadro con il Diluvio universale e su quello con Noè ubriaco.

[41] G. d'Annunzio, *Licenza* a *La Leda senza cigno*, cit., p. 960.

[42] A. Conti, *La beata riva*, cit., pp. 100-101. Il corsivo è nostro.

[43] G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 210, vv. 1075-1078: «E la immane / latèrba si fece sonora / di quel peane che udito / aveva nell'isola di Aiace». Pochi versi dopo: «E tutto parve sonoro / dell'alto peane lo spazio», ivi, pp. 213, vv. 1166-1167.

[44] J. Michelet, *Renaissance*, cit., p. 227. Per il Poeta «la volta era scarsamente rischiarata», vedi G. d'Annunzio, *Notturno*, cit., p. 360.

[45] G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 210, vv. 1085-1087.

nell'ombra […] disse l'antica parola / "Perché siamo nati?"»[46]. Alla domanda di questa «creatura del fango» (l'uomo), fa eco l'intimazione a tacere da parte di uno degli Ignudi, rappresentate di una novella stirpe di super-uomini tutti volontà e potenza. A questo dialogo seguono le invocazioni che il Poeta rivolge alle Sibille (Libica, Eritrea, Delfica), dalle quali però non giunge risposta. Infine d'Annunzio nota la triste bellezza dell'unico Ignudo che non ha a riscontro un corrispondente (perché l'intonaco qui è quasi totalmente rovinato) e si propone come compagno della sua solitudine. Un'intenzione subito disdegnata dal giovane eroe, che gli si rivolge imperativo: «Sii solo»[47].

Conviene ora porre attenzione a come d'Annunzio ha composto la *Laus Vitae*, poiché si entra in un dominio che egli ha iniziato a conoscere proprio negli anni della giovinezza: la fotografia. Spostiamoci dunque al Vittoriale, dove il Vate si ritira a partire dal 1921 e dove pian piano allestisce un vero e proprio tempio michelangiolesco. Aiutato dal fedele architetto Giancarlo Maroni, d'Annunzio trasforma il vecchio cortile della villa, adibendolo a salotto e studio all'aperto arredato con calchi di opere michelangiolesche e con il busto di Michelangelo scolpito da Napoleone Martinuzzi[48]. In questo ambiente, ribattezzato "Portico del Parente" per suggerire un legame spirituale tra Michelangelo e d'Annunzio, lo scrittore fa disporre un tavolo con un piano di vetro sotto il quale è collocata una riproduzione fotografica Alinari dell'intera volta della cappella Sistina. Si tratta di quella stessa fotografia che d'Annunzio rievoca nella dedicatoria ad Annibale Tenneroni della *Vita di Cola di Rienzo* (1912), ricordando i tempi della Capponcina: «Quivi tutta

---

[46] Ivi, pp. 193-194, vv. 497-504. Si noti che Conti rilevava come, nella Sistina, Michelangelo abbia «espresso l'idea della colpa di esser nati, l'idea dell'invincibile destino che trascina l'uomo sino alla morte, come nella tragedia antica». Vedi A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 101.

[47] G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 208, v. 1013.

[48] V. Terraroli, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Skira, Milano 2001, p. 87.

in piedi ardentemente fu scritta la *Laus Vitae*, con una lena ininterrotta, mentre su l'altra tavola era disteso il ròtolo che recava la figurazione della Sistina, simile per me a quel medesimo che svolge la Sibilla Delfica»[49]. Annamaria Andreoli ha acutamente notato che la fonte della *Laus Vitae* non è tanto la Sistina, bensì la sua riproduzione fotografica[50]: d'Annunzio si avvicina dunque all'opera michelangiolesca attraverso la mediazione (della fotografia, dei testi di altri scrittori), piuttosto che grazie all'osservazione diretta.

La stessa Andreoli ha documentato l'importanza della fotografia per la scrittura dannunziana e il ruolo avuto in questo senso, negli anni giovanili, dall'amico pittore Francesco Paolo Michetti[51]. Non si dimentichi, infine, la moda dei *tableaux vivants* che furoreggia nei salotti della Roma bizantina frequentati dal giovane scrittore. E allora, se alcuni dei personaggi della Sistina nella *Laus Vitae* interagiscono tra loro come fossero attori, non si potrebbe forse pensare che d'Annunzio guardi alle fotografie degli altri che non rispondono (Sibille e Profeti e alcuni riquadri) come si osserva la riproduzione di un sofisticato *tableau vivant*, dove la persona si fa muto personaggio? Questo processo è vero pure al contrario, così può accadere che la fotografia di un personaggio della Sistina (questa volta, però, botticelliano) si faccia reale e assuma le sembianze dell'amante di turno (Barbara Leoni nel 1888): «La figura di Sefora, nelle Storie di Mosé del Botticelli, ch'è sull'uscio della mia stanza prese il tuo volto… Tu, certo, eri là»[52].

---

[49] G. d'Annunzio, *La vita di Cola di Rienzo*, in Id., *Prose di ricerca*, cit., 2, p. 2024. Lo stesso episodio, con parole pressoché identiche è ricordato anche nel *Libro segreto*, in *Prose ricerca*, cit., 1, p. 1738. Per quanto riguarda invece gli aspetti filologici e cronologici cfr. G. d'Annunzio, *Maia*, edizione critica a cura di C. Montagnani, Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 2006, pp. XV-XXIX.

[50] A. Andreoli, *Gabriele d'Annunzio e il suo architetto*, in *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, a cura di F. Irace, Electa, Milano 1993, p. 115.

[51] A. Andreoli, *Dalla Roma Bizantina*, cit., p. 12.

[52] Citato in A. Andreoli, *Più che l'amore. Eleonora Duse e Gabriele d'Annunzio*, Marsilio, Venezia 2017.

D'Annunzio si serve di amplissimi repertori fotografici come se fossero dei vocabolari visuali da cui trarre ispirazione. E ancora negli ultimi anni di vita, quando vorrebbe scrivere un romanzo intitolato *Buonarrota*, egli richiede al suo architetto le immagini di alcune opere michelangiolesche[53]. Si tratta prevalentemente di fotografie scattate da Domenico Anderson di Roma – forse già raccolte da Thode – e che risalgono alla campagna fotografica che lo storico dell'arte tedesco Ernst Steinmann aveva fatto eseguire per corredare il suo importante studio dedicato alla cappella Sistina. *Die Sixtinische Kappelle* può essere infatti considerata come la prima grande pubblicazione, uscita tra 1901 e 1905, con un ricchissimo apparato di illustrazioni. Insieme alle foto Alinari, d'Annunzio si procura quindi il meglio che il mercato delle riproduzioni possa offrire in quel momento. E utilizza queste fotografie non solo come fonte per la sua scrittura, ma anche come veri e propri elementi d'arredo.

Nell'Officina del Vittoriale, ovvero lo studio del Poeta, «presenti erano il Mantegna di Cesare, il Buonarroto della Sistina e della Sacrestia Nuova»[54]. L'ambiente, caratterizzato come tutta la casa dalla sovrabbondanza di oggetti, libri, foto e calchi, presenta infatti alle pareti alcune riproduzioni fotografiche in grande formato di personaggi della Sistina. Incorniciate in riquadri singoli, o a gruppi di tre, le fotografie sono collocate nella parte superiore della parete e servono come elementi ordinatori della composizione, articolata sul gioco di orizzontali e verticali e sull'interazione con gli arredi lignei. Ma chi sono i personaggi? Si tratta, ancora una volta, delle figure che d'Annunzio predilige, ovvero i Profeti e le Sibille, che

---

[53] Lettera a Giancarlo Maroni del 26 luglio 1935; E. Mariano, *D'Annunzio. Carteggio inedito con Giancarlo Maroni*, «Quaderni del Vittoriale», 16, 1979, p. 139.

[54] G. d'Annunzio, *Il libro segreto*, cit., p. 1660.

ricorrono anche in alcune testimonianze scritte dell'autore[55]. Sulla parete a sinistra rispetto alla porta d'accesso è disposto il Profeta Giona, mentre sulla parete perpendicolare (di fronte all'ingresso), in due gruppi si trovano la Sibilla Cumana, il Profeta Geremia e la Sibilla Persica, e infine le Sibille Eritrea, Libica e Delfica. La selezione delle figure ovviamente non è casuale.

Giona, che nella cappella Sistina è collocato sopra il Cristo del Giudizio universale, anche nello studio di d'Annunzio ha il privilegio di essere incorniciato da solo. Sicuramente influenzato dagli elogi che già Vasari e Condivi facevano alla "terribilità" della figura e all'arditezza dello scorcio prospettico, d'Annunzio ha una chiara preferenza per questo Profeta. Infatti, in una tarda lettera a un amico, il Poeta ormai isolato al Vittoriale scrive: «Darei questo avanzo di vita solinga per rivedere nella Sistina il profeta Giona e la Sibilla dèlfica»[56].

L'altro Profeta è Geremia. La scelta di un secondo Profeta era necessaria, poiché le Sibille sono solo cinque e dunque mancava una figura per completare la triade. Per il suo Geremia della *Laus Vitae*, d'Annunzio prende a modello i già citati Saint-Victor e Taine. In particolare dal primo assume il motivo che con la sua grande mano il vecchio comprima nella bocca le sue parole, o lamentazioni; dal secondo le caratteristiche fisiche della grande barba e della

---

[55] In *Forse che sì forse che no* le nuvole in cielo presentano figure che «s'allungavano s'inchinavano si rovesciavano come [...] nel volume della Sistina i Profeti e le Sibille»; G. d'Annunzio, *Prose di romanzi*, cit., 2, p. 595. Nel *Libro ascetico*: «Fra tante cose italiane che custodisco e illustro in me, io perpetuo anche il sorriso italiano [...] quello che doventò pontificio e irritò il gran gozzo pieno di stento e di furore sollevato incontro alla immortalità dei Profeti e delle Sibille»; G. d'Annunzio, *Il sorriso d'Italia*, in *Il libro ascetico*, cit., p. 476. Nell'alloggio di guerra a Palmanova, egli afferma: «M'ingegno a fissare contro la stoffa color di piombo le grandi imagini: i Profeti della Sistina, tre Sibille [...]», G. d'Annunzio, *Il libro segreto*, cit., 1, p. 1848.

[56] Lettera all'avvocato Alfredo Felici del 16 febbraio 1932, citata in A. Andreoli, *Il vivere inimitabile*, cit., p. 612.

mano solcata dalle vene[57]. Ma, in sottofondo, questa «quasi mole di granito» riecheggia anche la descrizione che ne dà Michelet: «Il se relève jamais du siége aù je le vois appesanti»[58]. Nei versi successivi, infine, d'Annunzio interpreta il Profeta Geremia in modo del tutto arbitrario rispetto alle intenzioni di Michelangelo, ovvero come il simbolo virile di una società agricola precristiana con cui il Poeta vuole identificarsi[59].

Ma le figure che ricorrono più spesso tra le pagine (e le fotografie) dannunziane sono le Sibille. È ancora una volta *Laus Vitae* che ne chiarisce il ruolo. S'è visto come nel poema d'Annunzio immagini di entrare nella cappella dopo il violento contatto con la brutalità della Roma moderna. La Sistina gli sembra un «rifugio più solitario / che le vette eccelse dei monti / ove l'aquile hanno lor nido»[60]. Tutti i personaggi dipinti, con i loro volti, i gesti e i possenti muscoli contratti contribuiscono ad amplificare l'angoscia del Poeta che, per placare le forti passioni, si rivolge alle figure più amate: «E allora io cercai le Sibille»[61]. A seconda dei casi, d'Annunzio usa queste figure come simbolo di severità e nobiltà, oppure di sensualità ed erotismo.

Per esempio la Libica è il modello che lo scrittore impiega per caratterizzare Isabella Inghirami, l'affascinante *femme fatale* protagonista dell'ultimo romanzo *Forse che sì forse che no* (1910). Descrivendo la scena in cui la donna sale lo scalone del Palazzo ducale di Mantova, d'Annunzio paragona il suo piede sensuale a quelle della Libica michelangiolesca, e dopo qualche capitolo ribadisce che «ella s'apparentava con le grandi creature di Michelangelo,

---

[57] G. Tosi, *D'Annunzio, Taine*, cit., pp. 31-32.

[58] G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 214, vv. 1198-1199; J. Michelet, *Renaissance*, cit., p. 237.

[59] E. Mariano, *Laus Vitae – XVII ovvero la Cappella Sistina di Gabriele d'Annunzio*, in *Studi in onore di Ugo Vaglia*, Suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'Anno 1989», Brescia 1989, p. 36.

[60] G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 181, vv. 72-74.

[61] Ivi, p. 196, v. 568.

non somigliava alla Libica se non forse pel fiosso arcuato del piede emergente dal flutto»[62]. Questa specie di feticismo con cui d'Annunzio sottolinea il dettaglio del piede è presente già in *Laus Vitae*, quando egli scrive: «I piedi / tuoi son come le ali / della colomba, poggiàti / sul pollice fiero»[63].

Ma il paragone con le Sibille si estende anche alle donne reali, prima fra tutte la divina Eleonora Duse. In realtà, questa comparazione avviene in un primo momento per il tramite di un alter ego, ovvero l'attrice Foscarina che «leggendo le cantiche di Dante [...] fu severa e nobile come le sibille che nelle volte della Sistina sostengono il peso dei sacri volumi con tutto l'eroismo dei loro corpi commossi dal soffio delle profezie»[64].

Successivamente, nella dedicatoria della *Francesca da Rimini* (1902), il Poeta paragona la Duse proprio alla Sibilla Libica sottolineando la bellezza della figura che «sorregge il suo volume»[65]. Il raffronto deve essere stato particolarmente gradito dalla Duse, proprio nel periodo della Capponcina, quando – ricordiamolo – d'Annunzio componeva la *Laus Vitae* servendosi della grande fotografia della volta. Possiamo immaginare che gli affreschi michelangioleschi siano stati uno dei temi delle loro conversazioni. Se ne ricorderà più tardi la Duse, negli anni terribili della guerra, quando penserà a un'impresa che l'avrebbe vista affrontare la nuova arte cinematografica: un film sulla Cappella Sistina da girare con il regista americano David W. Griffith. In una lettera dell'autunno 1915, la Duse informa la figlia del nuovo progetto: «J'ai tant aimé une idée depuis quelque temps. La

---

[62] G. d'Annunzio, *Forse che sì forse che no*, cit., pp. 535, 655-656.

[63] G. d'Annunzio, *Laus vitae*, cit., p. 196, vv. 570-573. La Libica è convocata anche in tre versi di *Merope*: «E per noi dalla libica Sibilla / sotto il cielo voltato dal Titano / la sentenza di dio disigilla», vedi G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., 2, p. 651, vv. 124-126.

[64] G. d'Annunzio, *Il fuoco*, in Id., *Prose di romanzi*, cit., 2, p. 467.

[65] G. d'Annunzio, *Francesca da Rimini*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, 1, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2013, p. 452.

cappella Sistina di Michelangelo!»[66] e acclude una riproduzione fotografica della lunetta con Asaf, Josafat e Ioram, specificando di aver già trovato stoffe e drappi per il turbante e l'abito. Il film con Griffith non si farà mai, e già nel marzo 1916 inizia a profilarsi nella testa dell'attrice l'idea di *Cenere*[67]. Non sappiamo come la Duse avrebbe affrontato questa rappresentazione sulla Sistina, ma certamente la negazione dello sguardo statico promossa nella *Laus Vitae* deve averla stimolata a cimentarsi col tema michelangiolesco per mezzo della nuova arte del movimento[68]. D'altra parte, però, l'attrice si deve esser presto resa conto che proprio la pedissequa trasposizione cinematografica degli affreschi secondo i canoni dei *tableaux vivants* male avrebbe risposto alle istanze del nuovo mezzo espressivo, come essa stessa spiega a Giovanni Papini, da subito informato del progetto sistino. Scrivendo al letterato fiorentino, nel marzo 1916, la Duse chiarisce il moti-

---

[66] Vedi *Ma pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M.I. Biggi, Marsilio, Venezia 2010, p. 86: «Avec Maria Gallenga j'ai trouvé les drapiers et la couleur de la robe – or – et le turban blanc. […] Si ce Griffith est l'homme qu'on dit, apès la guerre on pourrait se trouver à Londres et cinématographier […] la Cappella Sistina – Voilà mon idée». In una seconda lettera del 13 novembre 1915, l'attrice scrive: «Dans ces jours je n'ai pas pu aller à la Cappella Sistina, mais tous ces gens, je les ai devant les yeux, dans l'Âme. […] Donc: voici le travaill de maman, je te l'écris plus clair: Michelangelo – Cappella Sistina!!! quelle affaire, quelle merveille!», ivi, p. 88. Ringrazio Maria Pia Pagani per avermi segnalato queste lettere.

[67] Ivi, p. 104-105.

[68] Un'idea circa le intenzioni della Duse si può ricavare da una lettera che, tra l'autunno 1915 e l'inizio del 1916, essa scrive a Giovanni Papini: «Son 6 o sette / figure, / che vorrei ricomporre –. / Certo, certo, certamente / ci deve essere un tramutamento, / una trasfigurazione non / solamente dell'abito, ma, / tale liberazione dello / spirito da poter arrivare / fino a loro! –. / = Ricomporle = / ci penso giorno e notte – / vive – ferme – silenziose – / non aver più sgomento della Cappella / Sistina, e restar là – / e capire. – / – Sceglierne qualcuna di quelle, e / poi altre – nel tempo / c'è scelta –»; *Eleonora Duse a Giovanni Papini. Lettere dal 1915 al 1921*, a cura di M. Tortora, «Ariel» 1-2, 2001, pp. 158-159.

vo dell'abbandono dell'idea originaria: «Ma, ho capito bene che era / assurdo tentare *staccare* dalla / Pittura, delle figure»[69].

Ancora un'altra Sibilla è coinvolta nelle relazioni amorose di d'Annunzio. Nel 1913, in una lettera all'eccentrica marchesa Luisa Casati, il Poeta esprime il desiderio di averla vicina, nel suo appartamento arredato con fotografie: «Darei il mondo creato dal mio cervello perché Ella fosse là, su i cuscini di quel divano, sotto la figura della Sibilla delfica di Michelangelo»[70]. In *Laus Vitae*, invece, la Delfica è descritta come investita da due venti opposti e il Poeta le rivolge una lunga lode, che ricorderà anche nel *Libro ascetico*[71].

Infine, anche gli Ignudi occupano un posto di rilevo nell'opera dannunziana. In *Laus Vitae* il Poeta li definisce i «venti fratelli»; essi, a differenza dell'umanità che anima i riquadri della volta, sono immuni dal dolore, vincitori protesi verso il futuro. Il Poeta li osserva e li descrive uno a uno (in realtà 14 su 20), per scegliere poi il compagno ideale, quello che sembra più libero, il più sereno[72]. I giovani sono le figure positive della volta e i veri eroi del domani. Non a caso, infatti, compaiono in chiave politico-militare anche in un discorso per incitare le reclute del 1900, dove sono visti come

---

[69] Ivi, p. 163, dove specifica di aver «lavorato inutilmente – / stupidamente, tre mesi». La Duse aveva precedentemente inviato anche a Papini la stessa immagine della lunetta del re Asaf che aveva spedito alla figlia; ivi, p. 169. Di questa vicenda ha parlato anche Francesco Galluzzi nel suo intervento *Michelangelo e la Sistina nel cinema* presentato alla giornata di studi *Tradurre Michelangelo della Sistina. Dall'immagine fissa all'immagine in movimento*, a cura di T. Casini, N. Criscenti, P. Di Giammaria, (Città del Vaticano, 9 giugno 2016).

[70] G. d'Annunzio, *Infiniti auguri alla nomade. Carteggio con Luisa Casati Stampa*, a cura di R. Castagnola, Archinto, Milano 2000, p. 69.

[71] G. d'Annunzio, *La sibilla senza volto*, cit., p. 469. Per un'analisi filologica dei versi dedicati alla Delfica cfr. C. Montagnani, *Per l'«Inno alla Delfica»: uno studio sull'elaborazione di Maia*, «Strumenti critici», 64, 1990, pp. 407-424.

[72] Ancora una volta è puntuale il riscontro con un brano di Taine; G. Tosi, *D'Annunzio, Taine*, cit., pp. 31, 34-35.

eroi pronti alla lotta, e ritornano nella prosa del *Libro segreto* sotto forma di volti di soldati[73].

A questi eroi michelangioleschi, nel Vittoriale, è riservato il cosiddetto Bagno blu – una specie di Sistina virtuale e in scala ridotta dove le fotografie degli Ignudi, isolate in singole cornici in rovere pressoché quadrate, occupano la zona superiore della parete e si stagliano sulla tappezzeria a strisce. La loro calma eroica sembra voler contrastare con la caotica accumulazione visiva che caratterizza la parte bassa dell'ambiente; inoltre, con la loro disposizione regolare, le foto riconducono all'ordine la composizione spaziale.

Un'ultima osservazione: è sorprendente che mai, in nessuno dei 1239 versi che compongono il ditirambo XVII della *Laus Vitae* dedicato alla Sistina, compaia il nome di Michelangelo. Visto che nella produzione dannunziana l'artista ritorna come una presenza quasi ossessiva, c'è da chiedersi perché qui il suo nome venga taciuto. La scelta è intenzionale e dunque l'assenza parla più che la sua presenza. D'Annunzio sembra ora considerare la Cappella Sistina come un'entità a sé, una creazione che ha «la perfezione compatta di un guscio d'uovo [ed è] nata intiera da un cervello maschio»; ora non ha più bisogno del suo creatore, del quale però d'Annunzio, proprio a partire dagli anni giovanili, inizia a creare un mito che lo accompagnerà per sempre. E per sempre lo accompagnerà anche l'*imagine* della Cappella Sistina, quell'opera titanica «bella come un'ala di farfalla»[74].

[73] G. d'Annunzio, *Voci della riscossa*, cit., p. 743; Id., *Il libro segreto*, cit., p. 1835: «I giovani sono su i loro plinti come troni momentanei, nell'atto di partirsi per il combattimento lontano, per la conquista distante. Dominano la colpa, la vergogna, la sventura, la paura, la morte».

[74] G. d'Annunzio, *Notturno*, cit., p. 360.

REGIA ACCADEMIA FILARMONICA DI BOLOGNA

ANNO DI FONDAZIONE 1666

Mercoledì **30 OTTOBRE** 2013 ore 20.30
CHIESA di SANTA CRISTINA

IL CASO D'ANNUNZIO
Prove di una fascinazione

CONCERTO DRAMMATIZZATO *IN SEI SEQUENZE*

Musiche di **Corrado Rojac** | **Riccardo Panfili** | **Mirco Ceci** | **Gianluca Verlingieri** | **Federico Gardella** | **Daniela Terranova**

FontanaMIXensemble
Lavinia Guillari *flauti*
Marco Ignoti *clarinetti*
Valentino Corvino *violino*
Marco Radaelli *violoncello*
Stefano Malferrari *pianoforte*

Valentina Coladonato *soprano*
Mirco Ceci *pianoforte*
Andrea Fugaro *voce recitante (D'Annunzio)*
Eugenio Papalia *voce recitante (L'Altro)*
Francesco La Licata *direttore*

Montaggio drammaturgico e regia a cura di **Claudio Longhi**

Coordinamento musicale e organizzativo **Azio Corghi** e **Loris Azzaroni**

Assistente alla regia **Giacomo Pedini**

STUDIOKIRO.IT

PRIMA ESECUZIONE ASSOLUTA
Commissione della Regia Accademia Filarmonica di Bologna
nel 150°anniversario della nascita di Gabriele D'Annunzio

CON IL CONTRIBUTO DI

CON IL SOSTEGNO DI

INGRESSO LIBERO
Chiesa di Santa Cristina, Piazzetta Morandi, Bologna
Per informazioni: tel. 051-222997
segreteria@accademiafilarmonica.it
www.accademiafilarmonica.it

Claudio Longhi

Il caso d'Annunzio.
Prove di una fascinazione

In occasione del 150° anniversario della nascita di Gabriele d'Annunzio, la Regia Accademia Filarmonica di Bologna ha commissionato un concerto drammatizzato in sei sequenze intitolato *Il caso d'Annunzio. Prove di una fascinazione*. La prima esecuzione assoluta si è tenuta il 30 ottobre 2013 nella Chiesa di Santa Cristina, ottenendo un buon consenso testimoniato anche dalla rassegna stampa[1].

Sono stati coinvolti sei compositori (tra i 25 e i 45 anni) che, coordinati da Azio Corghi, hanno scritto le musiche per le sei sequenze in cui è strutturata l'opera, in un progressivo sguardo sulla della vita di d'Annunzio – paragonabile a un prisma di rifrazioni che pone al centro il realizzarsi della sua vocazione artistica: Corrado Rojac (Poesia / Fama), Riccardo Panfili (Guerra), Mirco Ceci (Musica), Gianluca Verlingieri (Donne), Federico Gardella (Duse), Daniela Terranova (Poesia / Morte). Il Fontana Mix Ensemble è stato diretto dal maestro Francesco La Licata. In scena, gli attori Andrea Fugaro (d'Annunzio) ed Eugenio Papalia (L'Altro), e la soprano Valentina Coladonato (Duse).

La parte drammaturgica, affidata al sottoscritto, si basa su un incalzante dialogo tra d'Annunzio e il suo *alter ego*, designato come

---

[1] In particolare: L. Baccolini, *Il caso d'Annunzio, Sei giovani compositori per il Vate*, "La Repubblica", 29 ottobre 2013; c. su., *Il Vate, un prisma riflesso sullo spartito*, "Il Resto del Carlino", 29 ottobre 2013; B. Carrozzini, *"Il caso d'Annunzio" tra musica (nuova) e parole*, "Corriere di Bologna", 29 ottobre 2013.

"L'Altro". Nelle sei sequenze ben è visibile la sua poliedrica natura: uomo e personaggio pubblico, artista e guerriero, poeta e amante, creatura legata alla caducità della vita e pure immortale. Egli è portatore di una modernità che risulta sorprendente anche ai giorni nostri.

Proponiamo qui di seguito il libretto, per gentile concessione della Regia Accademia Filarmonica di Bologna, come testimonianza di un percorso che ha portato Gabriele d'Annunzio nel teatro del Nuovo Millennio.

Il caso d'Annunzio
Prove di una fascinazione

Concerto drammatizzato in sei sequenze

Musiche di Corrado Rojac, Riccardo Panfili, Mirco Ceci,
Gianluca Verlingieri, Federico Gardella, Daniela Terranova

Fontana M I X ensemble
Lavinia Guillari *flauti*
Marco Ignoti *clarinetti*
Valentino Corvino *violino*
Marco Radaelli *violoncello*
Stefano Malferrari *pianoforte*

Valentina Coladonato *soprano*
Mirco Ceci *pianoforte*
Andrea Fugaro *voce recitante (d'Annunzio)*
Eugenio Papalia *voce recitante (L'Altro)*

Francesco La Licata *direttore*

Montaggio drammaturgico e regia a cura di Claudio Longhi
Coordinamento musicale e organizzativo Azio Corghi e Loris Azzaroni
Assistente alla regia Giacomo Pedini

Prima esecuzione assoluta
Commissione della Regia Accademia Filarmonica di Bologna
nel 150° anniversario della nascita di Gabriele d'Annunzio

{ Incipit }

Corrado Rojac
giallo stame (omaggio a Gabriele d'Annunzio)
per flauto / ottavino / flauto in Sol, clarinetto / clarinetto basso, pianoforte, violino e violoncello

Intervento I

L'Altro: Dicono che d'Annunzio in questi fogli del suo giornale si sia trasformato. Ma è sempre lui.

(…)

{ Prima sequenza }
POESIA / FAMA

Intervento II

D'Annunzio: Le barbariche strofe io, ne le prime armi, scagliavo in alto a la ventura.

(…)

Intervento III

L'Altro: Ho cercato di comprendere perché ogni parola di quest'uomo straordinario abbia svegliato un vespaio.

(…)

Intervento IV

D'Annunzio:
Come da la putredine le vite
nuove crescono in denso brulicame.

(…)

Intervento V

L'Altro: Quando d'Annunzio faceva parlare di sé, per una ragione o per l'altra, il buon giornalista doveva trovare qualcosa di inedito da raccontare sul suo conto.

(…)

Intervento VI

D'Annunzio: Chi mai, oggi e nei secoli, potrà indovinare quel che di me ho voluto io nascondere?

(…)

{ Seconda sequenza }
GUERRA

Riccardo Panfili
Vaterland
per clarinetto in Si*b*, violino e pianoforte

Intervento I
L'Altro: L'impresa di Fiume: 12 settembre 1919 – 31 dicembre 1920. Dice Filippo Tommaso Marinetti: "Arriva d'Annunzio in automobile. Elegantissimo" (…)

Intervento II
D'Annunzio: Sono spogliati tutti i miei rosai. Non più ghirlande! E la mia coppa è vuota. (…)

{ Terza sequenza }
MUSICA

Mirco Ceci
Tre studi per pianoforte

Studio n. 1
L'Altro: Il pubblico adora il Vate, dunque, così come lo adorano molti altri grandi artisti del suo tempo. (…)

Studio n. 2
L'Altro: Ma per assaporare il meglio dell'alterigia dannunziana nei confronti dei pretendenti più disgraziati, è bene volgere lo sguardo all'epistolario pucciniano. (…)

Studio n. 3
L'Altro: "Romanticismo più o meno raffazzonato dei tuoi vecchi libretti"… Schiettezza brutale, non c'è che dire. (…)

{ Quarta sequenza }
DONNE

Gianluca Verlingieri
Quattro eponimi della bellezza
per clarinetto basso, flauto, voce femminile e violoncello

Intervento I, clarinetto basso

D'Annunzio: Con tenue murmure l'Adria velivolo
Da 'l lido torrido di fulve sabbie
(…)

Intervento II, flauto

D'Annunzio: Com'eri splendida!… Le trecce madide,
a' nodi indocili, cadean su gli omeri
(…)

Intervento III, soprano

D'Annunzio: Ella avea diffuso in volto
quel pallor cupo che adoro
(…)

Intervento IV, violoncello

D'Annunzio: Furonvi donne serene
con chiari occhi
(…)

{ Quinta sequenza }
DUSE

Federico Gardella
Architetture di una lontananza
per flauto/ottavino, clarinetto/clarinetto basso, pianoforte, violino, violoncello

Intervento I
Soprano: Eleonora Duse aveva sperato da d'Annunzio un profondo rinnovamento del teatro, e aveva atteso da lui un capolavoro che infine arrivò, composto in pochi giorni di febbrile creatività: *La figlia di Iorio*. (…)

Intervento II
Soprano: Ecco cosa scrive la Duse a d'Annunzio il 28 febbraio 1904, a quattro giorni dal debutto dello spettacolo: "Ahimé! Mando ogni augurio. Se la mala mia sorte mi ha impedito poter dividere rischio e pena per l'opera bella" (…)

Intervento III
D'Annunzio: 17 luglio 1904. Or è un anno, in questo giorno eravamo sul Tirreno; e domani 18 ricorre l'anniversario della prima parola scritta su la prima pagina della *Figlia di Iorio*. (…)

Intervento IV
D'Annunzio: Tu hai vissuto accanto a me per anni ed anni. Mi parve talvolta che tu guardassi nella profondità della mia natura. (…)

Intervento V
Soprano: Pur tradita e offesa in molti modi durante gli anni della loro relazione, in fin di vita la Duse arrivò a dire: "Gli perdono di avermi sfruttata, rovinata, umiliata. Gli perdono tutto, perché ho amato" (…)

Intervento VI
D'Annunzio: Domani sera, con la mia squadriglia, scenderò in un campo prossimo al Basso Adriatico. (…)

Intervento VII

Soprano: Alla notizia della morte di Eleonora, il 21 aprile 1924,
Gabriele affermò: "È morta quella che non meritai" (…)

Intervento VIII

{ Sesta sequenza }
POESIA / MORTE

L'Altro: Esattamente settantacinque anni e quattro mesi fa,
alle otto di sera del primo marzo 1938,
moriva Gabriele d'Annunzio.
(…)

Daniela Terranova
Asfodeli. "Imagini" dell'Amore e della Morte
per voce, flauto, clarinetto/clarinetto basso, violino, violoncello e pianoforte

Paolo Bosisio – Maria Pia Pagani

Conversazione sulla passione teatrale del giovane d'Annunzio

– MPP: *Come immagini il giovane d'Annunzio frequentatore dei teatri romani?*

– PB: Lo immagino come una persona curiosa nel senso più bello del termine. La curiosità ha guidato la mia vita, e personalmente la intendo non come gusto del pettegolezzo, ma come interesse sincero e autentico per il mondo. Lo immagino un giovane dotatissimo, curioso, ovvero attento a quel che gli capitava intorno e a cui si accostava con intelligenza, gusto, intuito. Credo avesse un interesse spontaneo per il teatro, un trasporto naturale. Lo considerava un "veicolo di comunicazione": questa espressione oggi ha un senso se riferita a persone come lui, che volevano fare del proprio lavoro e della propria cultura non un *hortus conclusus*, ma un luogo di incontri. Nella sua epoca, l'unico luogo di incontro (a parte le chiese) era il teatro. C'era anche la carta stampata, con tutta la sua efficacia comunicativa, che, tagliava fuori un'ampia parte della popolazione per ragioni di analfabetismo. D'Annunzio voleva raggiungere tutti, ed era consapevole che il teatro fosse davvero l'unico luogo di comunicazione disponibile, il più efficace certamente. Aveva una gran voglia di fare. E non di fare da solo, ma con gli altri, perché sapeva che è solo insieme agli altri che le cose prendono significato.

– MPP: *Credi che il modello di cronista mondano proposto da d'Annunzio sia assimilabile al critico teatrale, oppure ne ridisegna le funzioni?*

– PB: Le due figure – quella del cronista e quella del critico teatrale – oggi convivono e non sono la stessa cosa, anche se qualche

cronista cerca di allargare la propria sfera di azione verso la critica. All'epoca non esisteva la figura del critico in senso moderno: c'erano spettatori attenti e specializzati che cominciavano a fare critica drammatica come la intendiamo noi. Anche se di critica drammatica si può parlare già nel Settecento con Gasparo Gozzi con i suoi interventi su "La Gazzetta Veneta" e "L'Osservatore Veneto" oppure, qualche decennio dopo, quando Manzoni scrisse *Il conte di Carmagnola*: sono stati scritti su di lui articoli a volte di taglio piuttosto mondano, e a volte più letterario. Questo per dire che le due figure si sono spesso avvicinate e persino confuse nella nostra storia. La caratteristica specifica di d'Annunzio consiste nella sua capacità di segnalare con acutezza e intuito mancanze e assenze del nostro teatro, informato più o meno direttamente di ciò che accadeva all'estero. All'epoca, in Italia, il teatro era rimasto indietro rispetto ai "continenti artistici" rappresentati dai francesi, dai tedeschi e dai russi. L'Italia era rimasta arretrata di mezzo secolo, e d'Annunzio è stato il primo a rendersene conto. Scriveva che i nostri attori erano dei tromboni scandalizzando tutti, ma dal suo punto di vista aveva ragione. Non ha saputo delineare le carenze e le arretratezze del nostro teatro con chiarezza professionale, ma le sentiva in modo autentico. Aveva sempre obiezioni da fare, e viene da pensare che avesse in mente altri modelli di riferimento internazionale.

– MPP: *Come spettatore, il giovane d'Annunzio spesso si rivela annoiato da ciò che circolava nei teatri romani. Credi che, all'epoca, il circuito teatrale di Milano lo avrebbe maggiormente soddisfatto?*

– PB: Non credo che sarebbe stato più soddisfatto poiché la situazione milanese allora non era molto diversa da quella romana. Le differenze si sono sentite dopo, a Milano. Ma ai suoi tempi no, per cui si respirava la stessa aria, ed era aria di vecchio. Anche di vecchio buono, ma di vecchio. E, per quanto buono, d'Annunzio non amava il vecchio perché con la sua intelligenza era già proiettato nel futuro.

– MPP: *Il giovane d'Annunzio non poteva dirlo nei nostri termini, eppure lascia intendere che il teatro del suo tempo necessitava della figura del regista…*

– PB: Assolutamente. E, nello stesso periodo, ne è diventato consapevole Pirandello. O attraverso la stampa o con l'esperienza personale, arrivavano segnali precisi di un teatro diverso in cui spiccava la figura del regista ed era un teatro di insieme, di *ensemble*. Un grande attore italiano che, sbarcato in Sud America, trovava una compagnia locale che recitava in spagnolo e gli dava la possibilità di effettuare spettacoli recitando lui solo in italiano, rappresentava un assurdo agli occhi di d'Annunzio. Sulle scene nostre regnava confusione e non bastava la figura del grande attore a fare ordine, mentre d'Annunzio sentiva forte l'esigenza di una figura di coordinamento. Con *La città morta* d'Annunzio ha iniziato a seguire la nuova pista, e con *Francesca da Rimini* si è addirittura ripudiato come autore drammatico: dopo la prima recita da lui diretta dopo un lungo lavoro di preparazione, infatti, si è reso conto che il testo non stava scenicamente in piedi e lo ha profondamente modificato. Un gesto straordinario e, forse, inaspettato per una personalità amante della scrittura come la sua che, tuttavia, dimostrava per tale via di possedere la consapevolezza di colui che sarebbe stato di lì a non molto il regista, ovvero autore di ciò che si realizza sulla scena.

– MPP: *Il giovane d'Annunzio ha visto in scena Eleonora Duse. Nelle sue cronache mondane, è l'attrice di cui parla maggiormente. Il loro sodalizio non era ancora nato, però…*

– PB: Occorre approfondire il senso del loro legame. La Duse era una donna dalla bellezza relativa, non sufficiente di per sé ad attrarre fatalmente il poeta, che era piuttosto catturato dalla forte volontà dell'attrice di distaccarsi dalla quotidianità del teatro dei suoi tempi che si manifestava nella sua curiosità – ovvero nella sua volontà di modificare il repertorio tradizionale e imperante. La Duse è stata la prima a introdurre alcuni autori sulle scene italiane, in particolare Ibsen, facendo quello che negli anni '40-'50 avrebbero fatto Visconti e Squarzina con gli americani, e Strehler con Brecht. Uno dei problemi

del teatro italiano era (ed è rimasto) l'invecchiamento del repertorio, e d'Annunzio era intrigato dal fatto che la Duse, anche come donna, volesse innovare il suo mondo. A seguire fatalmente si è verificato lo scontro di due grandi e testarde intelligenze, che volevano per vie diverse (in parte opposte) un teatro nuovo. Ne è metafora rassicurante il sogno del Teatro di Albano, icona della loro comune volontà di cambiare, sviluppatasi poi attraverso percorsi differenti. D'Annunzio aspirava a un teatro che oggi definiremmo "di regia", mentre la Duse avrebbe desiderato un rinnovamento all'interno del teatro del grande attore: due mondi diversi che cozzavano tra loro. Nessuno fra i grandi attori del tempo avrebbe voluto rinunziare al suo ruolo di mattatore con una predominanza scenica assoluta e spesso deleteria per lo spettacolo nel suo complesso. E d'Annunzio non era disponibile ad accettare questa che fu anche la ostinata posizione della Duse.

– MPP: *La fascinazione del teatro è qualcosa a cui si può resistere? Era un destino già segnato per il giovane d'Annunzio?*
– PB: D'Annunzio era un uomo strordinariamente acuto e intelligente e ben conosceva i suoi obiettivi. Considerava il teatro come il veicolo ideale di comunicazione e a tale scopo ha cercato di utilizzarlo. Pochi anni dopo Mussolini ne aveva colto il declino (basti pensare alla tempestività con la quale accantonò l'esperienza dei Carri di Tespi per fondare l'Istituto Luce). Secondo me, si trattò per d'Annunzio di una fascinazione non istintiva ma profondamente razionale, fondata su dati di fatto reali. E quindi una questione di potere e di immagine da gestire al meglio.

– MPP: *Vedi una passione teatrale nel conte Andrea Sperelli?*
– PB: Tutto dipende da quando nasce una persona, dal luogo e dall'anno in cui a ciascuno di noi è accaduto di venire al mondo: sono elementi che determinano un'intera esistenza. D'Annunzio ha raggiunto la celebrità nel momento in cui il teatro italiano stava avviandosi a una vera rifondazione attraverso l'avvento della regia, ma allo stesso tempo stava smarrendo definitivamente la sua valenza di rito sociale e mondano. Il momento preciso di questa trasmutazione si

ha con l'arrivo nei teatri dell'energia elettrica. La luce ha consentito infatti di creare il buio: questo è il punto. Lasciare illuminata solo la scatola ottica, significa mettere al buio la zona dell'ascolto azzerando in breve la funzione sociale del teatro. Sperelli è d'Annunzio che si gode gli ultimi momenti dell'aspetto sociale e rituale del teatro – dove si mangia, si beve, si gioca d'azzardo e si fa l'amore – ma non ci si aspetta la rivoluzione ormai prossima prodotta dall'introduzione della luce elettrica. Il giovane d'Annunzio si gode gli ultimi atti del teatro completamente e costantemente illuminato a giorno con il corteggio inevitabile di fumo, puzza, gocce di cera. Nel film *Senso* di Visconti si vede ancora il teatro con le gocce di cera, mentre in *Pretty woman* il teatro appare trasformato in un luogo che offre un'emozione solitaria, con Julia Roberts che vede il palcoscenico della *Traviata* e piange da sola. Questo passaggio illustra un teatro che perde il senso della condivisione sociale (e civile) che lo aveva caratterizzato per secoli in passato.

– MPP: *Oggi il teatro conserva ancora qualche caratteristica del rito sociale che conobbe il giovane d'Annunzio?*

– PB: No. Sono stati fatti parecchi tentativi da parte delle cosiddette e sempreverdi avanguardie, ma si è trattato di singole esperienze di recupero e non di nuovi esperimenti, perché indietro nel percorso della storia non si può tornare mai. In quei casi mi è parso di visitare un museo dello spettacolo: non si può recuperare quella ritualità anche perché non abbiamo più tempo, lo spazio costa troppo, si fa teatro in modo completamente diverso. Quel mondo è finito per sempre… E non c'è nulla di strano in tutto ciò. Non ho rimpianti per ciò che è finito e sono sempre curioso di ciò che sta accadendo o che accadrà.

– MPP: *Ti chiedo un ricordo personale di un allestimento dannunziano al quale hai assistito.*

– PB: Ricordo volentieri *La figlia di Iorio* per la regia di Giancarlo Cobelli, nel 1974, con protagonisti Piera Degli Esposti e Tino Schirinzi. C'erano anche Gabriella Giacobbe nel ruolo di Candia (era

una brava attrice tragica), e i giovanissimi Pamela Villoresi e Alberto Mancioppi. L'ho visto a Milano, e mi resta l'impressione di uno spettacolo molto moderno. Piera e Alberto erano attori del teatro di regia molto impegnati, e hanno saputo trovare una modernità del teatro dannunziano. Direi che questo spettacolo rappresentava un passo coraggioso per il teatro dannunziano: dopo gli anni '60, per ragioni politiche, d'Annunzio ormai non era più di moda perché ingiustamente bollato come fascista. Di lui a scuola non si parlava nemmeno… Una vera indecenza storica.

– MPP: *Pensi che gli spettatori del Nuovo Millennio siano in grado di apprezzare il teatro dannunziano? Oppure è ormai un genere troppo elitario?*

– PB: Secondo me, in linea generale, oggi il teatro dannunziano appare come un fatto letterario di *élite*. Se prese in mano da un regista di talento e capace di apportare opportune modifiche (che personalmente ritengo ammissibili), *La figlia di Iorio* e *Francesca da Rimini* potrebbero ancora avere vita. Ma oggi il pubblico non intende nemmeno il senso delle parole, la lingua del teatro dannunziano è troppo alta, ricercata, lontana dal misero vocabolario odierno. Lo spettatore di oggi dialoga con gli sms e con gli emoticon e guarda con distacco ciò che non comprende più.

– MPP: *Come regista, cosa porteresti in scena di d'Annunzio oggi? Quali attori coinvolgeresti?*

– PB: Ho stabilito di non fare più regie di prosa, per cui non mi cimenterei nell'impresa. In termini quasi provocatori, penso che potrei fare *Francesca da Rimini* o *Fedra*, ma non saprei a chi farle interpretare. E poi dovrei trovare una chiave di lettura che mi soddisfi, e che non sia di stampo archeologico. Insomma, non mi butterei in un'avventura del genere, ma ciò non diminuisce tutta la mia ammirazione per d'Annunzio. L'ho studiato tanto, l'ho amato, e anche la sua straordinaria calligrafia basta a provocarmi godimento.

Maria Pia Pagani

L'ombra della Foscarina (Postscriptum)

L'immagine che ho scelto per la copertina di questo ebook della Collana "Il Parlaggio" dice tutto su quel che affiora in controluce da questa raccolta intitolata *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*. Si tratta di una foto della giovane Eleonora Duse collocata dal Poeta nella Stanza del Lebbroso al Vittoriale, in una galleria personale che comprende il ritratto della madre, donna Luisa de Benedictis, e della sorella Elvira. È stata scattata dal fotografo Paul Audouard (L'Avana 1857 – Barcellona 1918) verso il 1882, ed è una delle più suggestive immagini dell'attrice risalenti al periodo pre-dannunziano[1].

Quando la Duse si legò a d'Annunzio, aveva già al suo attivo un notevole album personale destinato alla promozione della sua immagine di artista. Il fotografo Audouard l'aveva ritratta in alcune delle più famose interpretazioni del suo repertorio shakespeariano, francese e goldoniano: *Antonio e Cleopatra*, *La Signora dalle Camelie*, *Fernanda*, *La Moglie di Claudio*, *La Locandiera*, *Pamela Nubile*[2].

L'ambiente della Prioria in cui d'Annunzio ha deciso di collocare questa foto giovanile di Eleonora ha una precisa valenza simbolica: la Stanza del Lebbroso – chiamata anche "Zambra del Misello" (ovvero "Camera del Miserello") e "Stanza dei Sonni Puri" – era infatti il luogo in cui si rifugiava a meditare negli anniversari fatidici della sua esistenza: quello della morte della madre

[1] Cfr. M.P. Pagani, *Un gioco di specchi per la Foscarina. Foto di Eleonora Duse al Vittoriale*, «Ricerche di S/Confine», 2014, 1, pp. 139-157.

[2] Vedi *Eleonora Duse: dal ritratto all'icona. Il fascino di un'attrice attraverso la fotografia*, a cura di M. Zannoni, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2016.

(27 gennaio), della Duse (21 aprile) e degli amici più cari, nonché dei giorni memorabili delle imprese di guerra.

Vale la pena notare che i lavori di costruzione della Stanza del Lebbroso hanno avuto inizio nel febbraio 1924, mentre la Duse era in *tournée* negli Stati Uniti. La notizia della sua morte, avvenuta a Pittsburgh il 21 aprile 1924, turba il Poeta al punto da voler inizialmente chiamare quell'ambiente "Camera della Morte"[3]. Vi ha dunque collocato la foto dell'attrice *in memoriam*[4], scegliendola con cura tra decine di scatti, ed escludendo significativamente quelli suoi privati di Settignano e quelli degli allestimenti delle sue opere che l'hanno vista protagonista.

La foto esposta nella Stanza del Lebbroso presenta la giovane Duse che interpreta *Fernanda* di Sardou, e rimanda agli anni romani della vita di d'Annunzio. È un tuffo nel passato, negli scritti giornalistici. Il 2 dicembre 1886 il giovane Gabriele aveva pubblicato su "La Tribuna", nella serie *Piccolo corriere*, un interessante aneddoto relativo alle opinioni del drammaturgo francese in materia di prove generali di uno spettacolo:

> Vittoriano Sardou in fatto di prove generali è di una severità spaventevole. Egli è assolutamente contrario all'uso parigino che fa di una prova generale una specie di falsa *première* dove accorre una strana moltitudine di curiosi d'ogni classe.
> «A parer mio» diceva Sardou «lo scrittore drammatico deve rimaner padrone dell'opera sua fino al momento in cui l'abbandona definitivamente al pubblico. Bisogna che, anche durante la rappresentazione, da un quadro all'altro, egli possa trasformare una scena, sopprimere un personaggio, a seconda dell'impressione prodotta dai primi atti.
> La cosa è facilissima e semplicissima, quando la commedia è ancora vergine. Invece, quando le modificazioni si praticano nell'inter-

---

[3] C. Arnaudi, *Dal Misello al Lebbroso: storia di una stanza francescana al Vittoriale*, «Quaderni del Vittoriale, Nuova Serie», 2011, 7, pp. 73-93.

[4] Cfr. M.P. Pagani, *Aprile 1924: fiori di carta per Eleonora Duse*, «Enthymema», 2014, 11, pp. 87-10.

> vallo fra una prova spettacolosa e la vera prima rappresentazione, accade che il pubblico interpreti in un senso malevolo certi rifacimenti e rimaneggiamenti i quali sono la natural conseguenza d'un lavoro non anche condotto a perfezione, malgrado gli sforzi continui di due mesi.
> «Non va!… Bisogna rifar tutto da capo!… L'autore non sa nemmeno lui come trarne le gambe! – ecco i giudizi di codesta gente troppo bene informata che fa la fortuna o la disgrazia di una commedia nuova, anche prima che la critica possa occuparsene…»[5]

La sobrietà di Sardou, che cerca di bandire la dimensione mondana della prova generale, offre al giovane Gabriele la possibilità di riflettere – una volta di più – sui meccanismi dello spettacolo, la posizione dell'autore drammatico e la funzione del direttore di scena. Anche i gusti e le aspettative del pubblico presente alla prova generale possono influenzare il destino di un'opera, come nel caso di *Fernanda*, di cui d'Annunzio sottolinea la pregevole interpretazione dusiana:

> «Le argomentazioni dell'autore dei *Bons Villageois* contro il pubblico delle prove generali sono molte e svariatissime e vivacissime. Ma noi ci contenteremo di riportar qui, per finire, un aneddoto riguardante *Fernanda*, il dramma in cui Eleonora Duse raggiunge così meravigliose altezze.
> Mancavano solo ventiquattro ore alla rappresentazione, e nel dramma l'eroina, poiché la sua passata indegnità era stata scoperta dal marito, allo scioglimento, si precipitava giù dalla finestra.
> Questa versione in teatro non aveva mai suscitato discussioni.
> Ma, appena terminata la prova generale, la signora De Najac va a trovare Sardou molto commossa, ed esclama:
> «No, ve ne prego, non la uccidete!»
> Incoraggiate, le altre donne presenti, tenendo le mani giunte verso il commediografo, ripetono in coro, con voce supplichevole:
> «Non l'uccidete! Non l'uccidete!»

---

[5] G. d'Annunzio, *Piccolo corriere*, "La Tribuna", 2 dicembre 1886. In *Scritti giornalistici 1882-1888*, 1, a cura di A. Andreoli e F. Roncoroni, Mondadori, Milano 1996, pp. 703-704. L'articolo è a firma del Duca Minimo.

> E così il buon Vittoriano, senza che il pubblico delle *premières* se ne sia mai accorto, poté render la vita a *Fernanda* col perdono di un magnanimo sposo.
> «Queste modificazioni capitali» chiede Sardou «come sarebbero state giudicate dopo la pubblicità di una prova generale!»[6]

Nella Stanza del Lebbroso la galleria con le foto di donna Luisa, di Elvira e di Eleonora rappresenta le tre differenti – ma egualmente intense – forme di amore vissuto da d'Annunzio: di figlio, di fratello, di uomo. Questa è la Duse di cui si era innamorato il giovane Gabriele: il desiderio di incontrare questa creatura magnetica attraversa la sua immaginazione e quella del conte Andrea Sperelli. Entrambi avvertono una prefigurazione. Entrambi hanno vissuto il rito mondano che ogni sera si consumava tra i palchi, inseguendo questa ombra femminile – una terza via rispetto a Maria Hardoin di Gallese e Barbara Leoni, ma anche rispetto a Elena Muti e Maria Ferres. Entrambi erano in cerca di un'*altra* fascinazione, nel Teatro e nella Vita. Tutto converge in questa foto giovanile di Eleonora – poi Foscarina, ma anche Perdita, Ermione, Ghisola.

Il Duca Minimo era diventato il Principe di Montenevoso.

Nella Stanza del Lebbroso i tre ritratti femminili sono sopra un tavolino, davanti alla "Coppa delle Vestali" di Vittorio Zecchin, come a ribadire il ruolo di custode degli affetti di Gabriele che ciascuna delle tre donne rappresentava. Esse hanno vegliato il suo silenzioso rifugiarsi nella culla-bara ("il letto delle due età"), dove è stata poi allestita la veglia funebre privata nella notte tra il 1° e il 2 marzo 1938: quel rifugio sicuro che tante volte aveva accolto il Poeta con la dolcezza di una madre, di una sorella e di un'amante, era diventato anche la prima urna capace di contenere le sue spoglie terrene[7].

Una scenografia perfetta, degna di un Poeta immortale.

---

[6] Ivi, p. 704.

[7] *Album d'Annunzio*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990, pp. 431-432.

Maria Pia Pagani insegna Storia del Teatro, Istituzioni di Regia, Drammaturgia e Letteratura Teatrale all'Università di Pavia. Dottore di ricerca in Filologia Moderna, è socio del Pen Club e responsabile per l'Italia nel progetto internazionale "The Theatre Times". Collabora da anni con la Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani" ed è autrice di molte pubblicazioni scientifiche – in italiano, inglese, russo – sul teatro dannunziano e l'arte di Eleonora Duse.

Il teatro del Nuovo Millennio deve molto a Gabriele d'Annunzio, alla sua visionarietà e al suo coraggio di intraprendere un cammino di sperimentazione. Attraverso una serie di contributi originali che abbracciano letteratura teatrale, architettura, storia del teatro e regia, viene spiegata la genesi del progetto estetico di un cronista mondano che si è dimostrato abile nel conquistare il pubblico e seriamente intenzionato a rinnovare il teatro del suo tempo, lasciando un'importante eredità culturale ai posteri. «Questo per ribadire – scrive Annamaria Andreoli nella prefazione – che quella teatrale non è per d'Annunzio un'avventura dello scrittore versatile ma, sin dalla giovinezza, una scelta avveduta ai confini di ciò che può essere detto e di ciò che deve essere fatto».
Questo Ebook ha ricevuto il patrocinio della Fondazione "Il Vittoriale degli Italiani". Contributi di Katia Trifirò, Paolo Quazzolo, Angelo Fàvaro, Maria Pia Pagani, Alessandro Brodini, Claudio Longhi, Paolo Bosisio.